
Евдженіо Барба
ПАПЕРОВЕ
КАНОЕ

Евдженіо Барба – режисер, теоретик, засновник театру "*Одін*", директор Міжнародної школи театральної антропології (ІСТА), один з найвидатніших представників Другої реформи світового театру.

"*Паперове каное*", путівник по театральній антропології, є результатом пошуків Міжнародної школи театральної антропології.

"*Паперове каное*" поєднує неупереджений аналіз та спостереження завзятого мандрівника, який наново відкриває цінності театру як дисципліни та бунту. Ця книга — своєрідний діалог автора зі сценічними майстрами Азії та творцями театру XX сторіччя: Станіславським, Мейєрхольдом, Креґом, Копо, Брехтом, Арто, Декру, Ґротовським. Через цей діалог їхні думки та техніки стають доступнішими для розуміння і практичного застосування.

"*Паперове каное*" - неоціненний матеріал для теоретиків і практиків сценічних мистецтв.

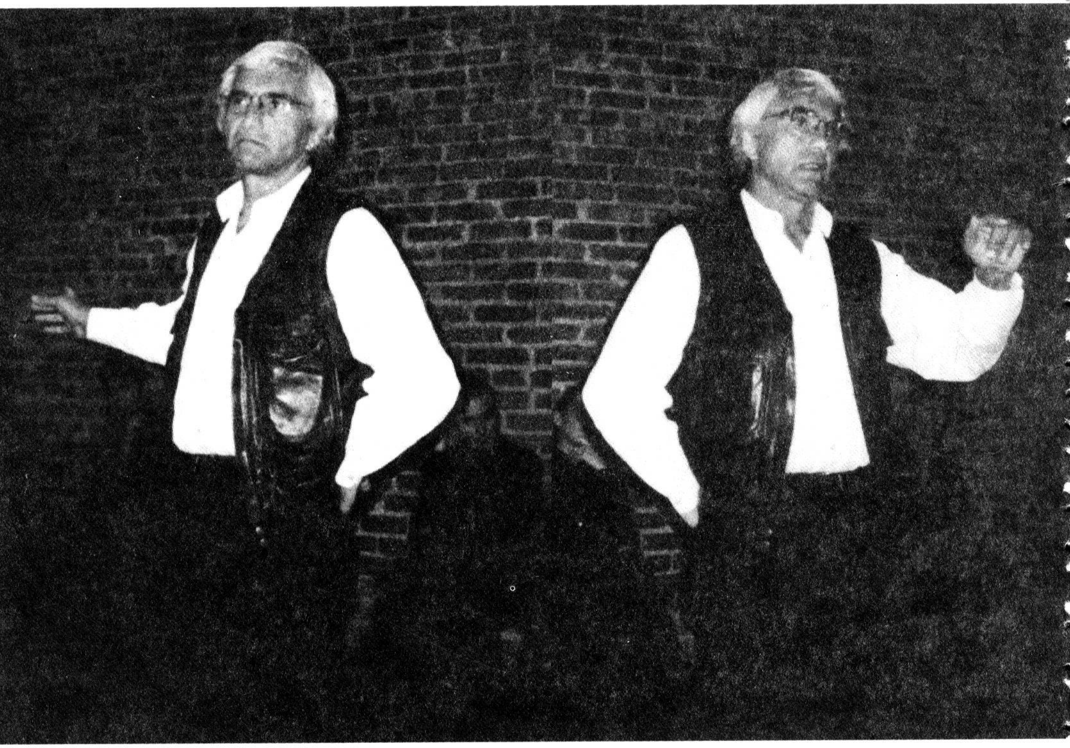
Перу Евдженіо Барби належать також книги: "*За плавучими островами*", "*Словник театральної антропології*", "*Таємне мистецтво лицедія*" (спільно з Нікола Саварезе).

ЕВДЖЕНІО БАРБА
ПАПЕРОВЕ КАНОЕ

ЛІТОПИС
ЛЬВІВ 2001

ЛітОпис

Центр
гуманітарних
досліджень
Львівського
національного
університету



ЕВДЖЕНІО БАРБА

ПАПЕРОВЕ КАНОЕ

путівник по театральній антропології

переклав з англійської Микола Шкарабан

із серії ТМ «мистецтво театру»

ББК 85.33
УДК 792
Б24

Барба Е. Паперове каное/Пер. з англ. Микола Шкарабан. — Львів: Літопис, 2001. — 288 с.

Кафедра театрознавства й акторської майстерности Львівського національного університету імені Івана Франка

"Паперове каное" *поєднує неупереджений аналіз та спостереження завзятого мандрівника, який наново відкриває цінності театру як дисципліни та бунту. Ця книга — своєрідний діалог автора зі сценічними майстрами та творцями театру XX сторіччя: Станіславським, Мейєрхольдом, Креґом, Копо, Брехтом, Арто, Декру, Ґротовським. Через цей діалог їхні думки та техніки стають доступнішими для розуміння і практичного застосування.*

Для теоретиків і практиків сценічних мистецтв, усіх, хто цікавиться проблемами сучасного театру.

ЦЕ ВИДАННЯ ЗДІЙСНЕНО ЗА ФІНАНСОВОЇ ТА ЕКСПЕРТНОЇ ПІДТРИМКИ МІЖНАРОДНОГО ФОНДУ «ВІДРОДЖЕННЯ» В РАМКАХ СПІЛЬНОЇ ПРОГРАМИ З ЦЕНТРОМ РОЗВИТКУ ВИДАВНИЧОЇ СПРАВИ ІНСТИТУТУ ВІДКРИТОГО СУСПІЛЬСТВА - БУДАПЕШТ

SPONSORED BY THE INTERNATIONAL RENAISSANCE FOUNDATION IN THE FRAMES OF JOINT PROGRAM WITH THE CENTER FOR PUBLISHING DEVELOPMENT OF THE OPEN SOCIETY INSTITUTE - BUDAPEST

ISBN 966-7007-45-5

Джуді і Нандо

творцям каное

Ельзі Марії

Торґеру

Ібен

Таґе

Роберті

Джулії

з вдячністю

ГРЕБТИ ПРОТИ ТЕЧІЇ !

Мистецтво театру потребує такого широкого знання та освіти, як і інші мистецтва
Л.Курбас

Евдженіо Барба – один з найвідоміших сучасних режисерів експериментального театру, практик і теоретик, засновник і керівник театру "Одін" (1964) та "Міжнародної школи театральної антропології" (1979), автор понад двадцяти книг, перекладених багатьма мовами.

Кілька років тому ми мали змогу побіжно ознайомитися з діяльністю Е.Барби, його роздумами про театр та аналізом акторської техніки завдяки публікаціям: "Слова чи присутність" (Український театр. – 1994. – №5), "Інтерв'ю" з книги "За плавучими островами" та "Листом до актора Д." (КІЖ. – 1996. – № 13. – 27 березня), а також фраґментам книги, написаної спільно з Ніколя Саварезе "Секрети мистецтва лицедійства" (Кіно. Театр. – 1996.– № 5, № 6; 1997.– №1), "Нотатки для спантеличених" (К.: Nascentes, 1998). У перший рік третього тисячоліття діячі українського театру: режисери, актори, театрознавці, критики, і просто його шанувальники отримали книгу, що на широкому матеріалі різних театральних шкіл світу розкриває перед нами дуже важливі моменти у праці актора, у засобах його впливу на глядача.

"Паперове каное" – книга не для широкого кола читачів, хоча й охоплює "простір за горизонтом". Каное кличе нас плисти стрімкими

підземними водами технологій акторської гри, щоб усвідомити – різні театральні течії мають спільне потужне глибинне джерело, що відкривається лицедієві під час гри коли той свідомо володіє технікою. Каное змайстроване людиною, яка щоденно займається практикою театру, і змайстроване для тих, хто прагне підкорити собі стрімку течію акторського ремесла. Книга має непросту композиційну побудову, її розділи переплітаються спогадами дитинства, листами, сторінками щоденників, аналізом і описом гри акторів різних шкіл і континентів, численними цитатами великих реформаторів театру, теоретичними і філософськими відступами, аналогіями та дефініціями, проте, щільно поєднана поетичними, образними назвами глав і розділів. Енциклопедична ерудиція автора, його справді глибоке знання суті предмета, про який веде мову, вражає і водночас захоплює. Аналізуючи техніку гри акторів європейської школи і школи акторів Сходу, Е.Барба пропонує повернути земну кулю так, щоб Схід став Північним полюсом, а Захід – Південним. Дезорієнтуючи читача у цій системі координат, автор розглядає проблему нестандартно, а багатопланово. Що це – гра, фокус, театр? Певною мірою театр, але театр містеріальний, у якому приховано магічні символи, коди, де немає однозначної відповіді на запитання. Тут діє визначення Е.Декру, яке цитує Барба у своїй книзі: "Щоб стати мистецтвом, ідея речі повинна бути відтворена через іншу річ". І ще – духовна творчість – рух по вертикалі, вниз і вгору, горизонтальна лінія – тільки послідовність фактів історії. "Міжкультурні зв'язки, які кидають мені виклик, – наголошує Е.Барба, – є вертикальними зв'язками". А вертикальний злет Митця-Лицедія, вказував Єжи Ґротовський, це як те сходження на небо по біблійній драбині, котру бачив уві сні Яків. Технічний бік гри актора – це щаблі драбини його духовного сходження, і вони мусять бути добре допасовані. Це перша трудність, яку може збагнути тільки знаючий читач. Другою трудністю є термінологія. Вона викликає подив і обурення, страх і злість. Її так багато, як на ріці бурунів від порогів, і треба плисти так, щоб не втонути. Кількість термінів, що наводить автор з практики театрів Балі, Китаю, Індії, Японії, зрештою і ті, які творить сам Барба, вибивають нас із колії звичної театральної

термінології, системи Костянтина Станіславського. Вони викидають нас із зручного "просидженого" крісла на тверду підлогу, змушують скочити на ноги, рухатись, думати, аналізувати, зіставляти і робити висновки, бути живим, активним, словом, **вчитися**. "Взагалі, професійний досвід лицедія, – вважає Барба, – починається з його асиміляції із знанням техніки. Обізнаність у принципах, якими керується сценічний *біос,* створює можливість ще для однієї речі: *навчання*. Це набуває величезної ваги для того, хто вирішив або зобов'язаний вийти поза обмежені техніки. Насправді, *навчитися вчитися* – це суттєво для кожного. Це – умова, яка дає нам змогу керувати технічним знанням, а не підпорядковуватися йому". Одразу треба застерегти, Барба не піддає ревізії вчення Станіславського, як може комусь видатися на перший погляд. Радше, навпаки, він розкриває перед нами ще не докінця усвідомлену і осмислену багатьма педагогами, режисерами і акторами повноту таких понять, як "фізична дія", "партитура ролі", "темпоритм ролі", "пристосування"... Аналізуючи методи Станіславського, Барба знаходить їм належне місце у складній структурі різних театральних систем і технік.

У нашій педагогічній практиці ми звикли, що система Станіславського є визначальним і непорушним центром, довкола якого повинна обертатися акторська гра. Проте у світі духовного мистецтва немає ні центру, ні периферії. І книжка Е.Барби це яскраво доводить.

Прикро, що серед великої кількости імен європейських режисерів-реформаторів, чиї твердження стали опорою для дефініцій Е.Барби, немає імени Леся Курбаса, реформатора українського театру першої третини XX ст. Ні його статей, ні виступів, рівно ж як і стенограм лекцій не перекладено жодною європейською мовою. Він будував театр на законах, що виховували вдумливого актора-арлекіна. У його театрі мистецького перетворення актор повинен був уміти більше, аніж лякати голосом глядачів у залі. Курбас мріяв, як усі великі режисери, щоб актор мислив асоціаціями (закон перетворення), знав техніку, що спроможна відкрити у ньому канали для потоку енергії, умів стримувати її (динаміка в статиці), зробити його тіло легким, променистим, рішучим, а гру –

непередбачуваною, проте добре виваженою та відпрацьованою. "Станіславський, Аппіа, Креґ, Копо, Арто, Брехт, Ейзенштейн, Декру..." і Курбас...

Антропологія театру, якою послуговується у своїх дослідженнях Е.Барба, немає нічого спільного з антропологією культури. "Театральна антропологія – наголошує дослідник – скеровує свій погляд на емпіричну територію для того, щоб прокласти дорогу поміж розмаїтими відокремленими дисциплінами, техніками та естетиками, які стосуються лицедійства. Вона не ставить собі за мету поєднати, нагромадити чи систематизувати техніки лицедія. Вона шукає елементарне: *техніку технік*". І ще один дуже важливий висновок, що пронизує усю книгу Е.Барби – це повага до вчителів, які вказали йому шлях на вершини творчості. Ця повага відчувається і в тоні, і у коректності з якою автор говорить про ті чи інші театральні напрями і школи, приклади і цитати з яких використовує у своїй праці. Великий етичний закон, без якого неможливий поступ у мистецтві, читач може відкрити для себе на сторінках "Паперового каное".

Евдженіо Барба народився 1934 року в селі Ґалліполі на півдні Італії. Яскраві спогади дитинства він описує на початку своєї книжки. Емоційний образний світ, що виникав у його дитячій уяві від зіткнення з повсякденним та ритуальним життям села, Барба кладе в основу своєї неспокійної творчої мистецької натури. Саме вона, коли йому виповнилося 17 років, штовхнула у мандри. Він покидає батьківщину і згодом прибуває до Скандинавії. В Осло вступає до університету і водночас працює зварником на судноверфі. Відтак два роки плаває матросом на норвезькому судні. Згодом Е.Барба закінчує університет і отримує ступінь з норвезької і французької мов та історії релігії. Відтоді філологічні знання, з одного боку, та історія релігії, з іншого, кріплять береги ріки його театральних пошуків. Вони допомагають йому розкривати онтологію театрознавчих термінів та спорідненість закодованих асоціативних смислів у структурі старих мітів при творенні нового театрального ритуалу.

1960 року завдяки стипендії ЮНЕСКО Барба приїздить до Польщі, де у Варшавській вищій театральній школі розпочинає режисерські

студії. Чуття до нового, ще незвіданого приводить його у невеличкий театр міста Ополє Театр “13 рядів”, яким керували режисер та директор Єжи Ґротовський і Людвік Фляшен – літературний керівник. Те, що Барба побачив там як з боку організаційного, так і етичного та творчого, справило на нього неабияке враження. Два роки спільної пошукової праці з Ґротовським визначили подальший напрям його самостійної роботи в царині театру і його технології. Голос, тіло, психофізичні можливості актора стали сферою його дослідження та експериментів, а також пошук надповсякденної виражальної акторської техніки та її впливу на глядача під час вистави. Від перших років роботи з Ґротовським Е.Барба вперто і послідовно пропаґує в Європі методи праці польського режисера, його тренінґи, як новий шлях до розкриття творчої особистости актора-людини.

1964 року Е.Барба розпочав власний творчий пошук, утворивши в Осло театр “Одін” з групою абітурієнтів-“невдах”, які не вступили до державної театральної школи. Професійні актори не хотіли з ним працювати, бо був новачком і робив щось усупереч звичній праці в театрі (проби, вистави). А ті “невдахи” горіли непереборним бажанням стати акторами і готові були працювати щоденно до самозабуття і йти з ним у світ Театру незвіданими, нетрадиційними стежками.

1999 року мені пощастило побачити виставу Евдженіо Барби “Mitos” і бути на зустрічі з його акторами після вистави. З’ясувалося, одну з головних ролей у спектаклі виконував хлопець, що прийшов кілька років тому до театру “Одін”. За фахом був столяром, грав на музичних інструментах, непогано співав, але дуже хотів бути актором. Театр не міг узяти його на платню актора, бо сам ледве існував на скромну субсидію міста Гольстебро. Прийняв його як столяра без платні, проте, одержимість хлопця, бажання служити в театрі хоча б столяром згодом у роботі з Барбою як педагогом, переросло у лицедійство. Він одержав шанс і використав його сповна, хоча і зараз робить декорації для театру.

Маніфест Єжи Ґротовського “До вбогого театру”, який Евдженіо Барба добре знав і опублікував 1968 року, ліг в основу діяльності театру “Одін” від перших кроків, і як свідчить приклад із столяром-

актором, його постулати діють і сьогодні. Двері до театру Е.Барби завжди відчинені для людей, одержимих пошуком власного духовного шляху, що приводить їх до розуміння – мистецтво є засобом реалізації цього шляху. Проте цей шлях не може їм дати матеріальних благ, бо проходить обіч масової культури, є дорогою пізнання.

1964 року Е.Барба не думав що зв'яже надовго своє творче життя з театром "Одін". У листі до польського критика Збігнева Косинського, датованого 3 червня 1964 року, писав: "Я намагаюся щось зробити тут в Норвегії: по-перше, видавати театральний журнал, який має займатися тільки теоретичними та технічними проблемами театру: грою, режисурою, архітектурою, драматичною літературою, сценографією; по-друге, відкрити маленький аматорський театр, щоби працювати вільно, поза проституцією, тобто академічним театром. Я буду тут в Норвегії якийсь рік". Доля розпорядилась інакше. З першою виставою "Ornitofilene" (1965) театр "Одін", долаючи матеріальну скруту, гастролював по всій Скандинавії. Це привернуло увагу громадськости і 1966 року трупа отримала субсидію міста Гольстебро. Театр переїздить туди як "Загальноскандинавський театр-лабораторія акторського мистецтва для дослідження і створення власного бачення різних аспектів театральної педагогіки і теорії видовищ та аналізу театральних концепцій". Упродовж кількох подальших років театр наполегливо веде пошук у царині акторської технології, створює комплекс експресивних психофізичних вправ, використавши досвід Є.Ґротовського та "біомеханіку" В.Мейєрхольда, а також віковий досвід шкіл орієнтального театру, зокрема *катакалі*, театру *но*. Результати цієї пошукової праці позначені виставами "Kaspariana" (1967), "Ferai" (1969), "Min Fars Hus" (1972). Ця остання постановка окреслила новий щабель пошуків трупи театру "Одін". Важливим стає не тільки взаємодія акторів між собою чи простором, володіння голосом, резонаторами, експресією тіла чи "знаками" асоціативного мислення як образної партитури вистави, важливим стає контакт з глядачами. Це покликало театр до мандрівок по забутих селах і містечках Північної Італії, Латинської Америки і Японії. Після вистав актори у діалозі

з глядачем не тільки довідувалися про враження від спектаклю, але знайомилися з технікою первісних ритуалів корінного населення, їхнім співом, танцями. Відбувався взаємообмін, своєрідне одкровення за одкровення.

Цей період шукань театру дав такі постановки, як "Dansens Bok" (1974), "Johan Sebastian Bach" (1974), "Come! And Day Will be Ours" (1976), "Anabasis" (1977), "Millionen" (1978). У виставах театру з'являються яскраві костюми, деталі реквізиту, маски, виразний грим, танці, експресивний рух, пантоміма, спів, гра на інструментах. Використання різноманітних акторських технік перетворювало вистави у ритуальний танок-карнавал з глибокими асоціативними структурами. Набутий досвід окреслюється контурами наукових понять, термінів, дефініцій. Все органічне і природне, спонтанне у творчості актора Евдженіо Барба визначає як базове, що сформоване традиційною культурою його повсякденного існування, яку антропологи визначають як "інкультуру". Актори ж театру "Одін" використовували техніки різних "інкультур" і так творили "транскультурну" техніку. Проте матеріал "інкультур" у грі акторів, підлягає мистецькій стилізації, яку можна окреслити як штучність, тобто заакцентованість форми виразу суті явища, органічну під час дії актора, але невідповідну до його повсякденної органічности. Барба визначає таку техніку у діях актора як "акультурну", в осерді якої заховано індивідуальність митця.

Новий щабель у діяльності Барби та театру можна окреслити як дослідження антропології міжкультурних театральних традицій в акторській грі. Він утворився органічно з праці театру у попередні роки. Театр провів низку практично-наукових семінарів: Бєлґрад (1976), Бергамо (1977), Мадрид (1979).

1979 рік став роком створення Міжнародної школи театральної антропології (ISTA). Спільно з ученими, зокрема психологами, біологами, фізіологами, а також з представниками різних акторських шкіл як Європи, так і Сходу розпочато дослідження суспільно-культурних та фізіологічних аспектів праці актора. Мета цих досліджень – пошуки транскультуральної техніки. Саме тоді, у Бєлґраді, Евдженіо Барба

назвав театр "Одін" і близькі у своїй діяльності до нього акторські групи "Третім Театром".

Перебуваючи у Бразилії, Барба почув історію про третій берег ріки: "Один старий чоловік мешкав зі своєю родиною поблизу ріки. Якогось дня взяв човен і виплив на воду, веслуючи на середину, де була сильна течія, і там залишився. Не повернувся до оселі. Щодня син привозив йому їжу і просив повернутися до хати, на берег. Але батько вперто скеровував човен проти течії. Так робив день за днем, рік за роком, аж до тієї ночі, коли помер. Ранком наступного дня його син пішов до човна, виплив на середину ріки і почав гребти проти течії". Гребти проти течії – суть праці Евдженіо Барби, рівно ж як і праці тих подвижників театру, що існували до нього, і які є зараз поруч з ним. Гребти проти течії – це не дати померти мистецтву Театру, робити його живим, творити безперервний зв'язок з тим прихованим, що є у його давній магічній суті, відкривати цю суть, цю магію, енергію щоразу наново, як непорушний закон творчости. У цей період Евдженіо Барба здійснює такі постановки, як "Brecht Aske" (1980, 1984), "Marriage With God" (1984), "The Oedipus Story" (1984), "Oxyrhincus Evangeliet" (1985), "Judith" (1987).

Книжка "Паперове каное" – це спроба узагальнити результати досліджень, здійснених під час семінарів "Міжнародної школи театральної антропології", а також тих, які виникали під час практичної роботи над постановками. Міжнародна школа продовжила свою діяльність і після виходу книжки у світ: Лондріана (Бразилія – 1995), Умсаа (Швеція – 1996), Копенгаґен (Данія – 1998), Монтемор-о-Ново (Португалія – 1999), Білефельд (Німеччина – 2000). Сподіваємося, вона працюватиме і в третьому тисячолітті.

У книзі Е.Барба вжив образ ікебани для пояснення принципу багатоплановости, що виникає від зіставлення деяких реальних протилежностей під час гри актора і робить цю гру неоднозначною, перетворює її. Книга "Паперове каное" – це прекрасна ікебана, сповнена глибокого змісту і водночас конкретики. Ікебана – "жива квітка" театру, створена Е.Барбою, – унаявнює спільні моменти в перформативній практиці шкіл Сходу і Заходу. "Вся історія театральних форм

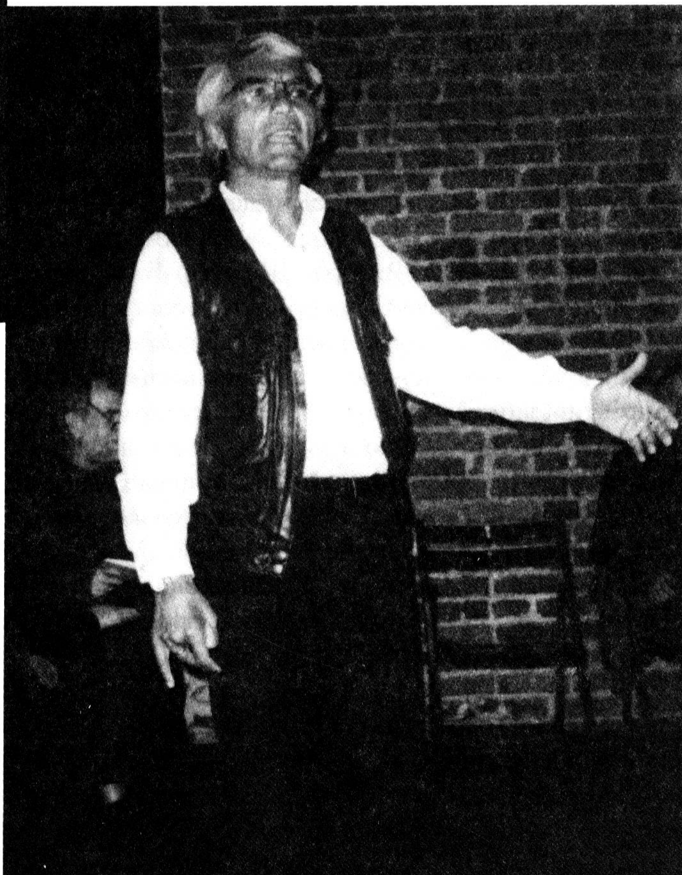
ХХ ст. як на Сході так і на Заході, – вважає Е.Барба, – показує міцні зв'язки взаємозалежности поміж перетвореннями минулого і новими мистецькими утвореннями". Власне ці взаємозв'язки та взаємовпливи створили Театр, який різко відрізняється від театру етнографічного. Він не заперечує останнього, існує паралельно і вимагає такого ж дослідження і вивчення як і традиційні форми театру. Тому на думку Е.Барби: "Історики без обізнаности в практичному ремеслі, подібні до митця, замкнутого в рамках власної практики, байдужі до потоку річки, в якій плаває його маленький човник, проте вони впевнені у тому, що перебувають в контакті з єдино правильною реальністю театру. Це, врешті-решт, призводить до хибного судження. Нефахівець в історії та нефахівець у практиці мимоволі об'єднують свої зусилля для осквернення театру".

І на завершення. У листі до Ричарда Шехнера Е.Барба писав, що просто робить театр і займається його антропологією тому, що йому потрібна батьківщина не обмежена якоюсь нацією, територією чи містом. Праця якою він займається як митець театру, його дослідник, практик, що збагнув закон "енергетичного поля", який діє у мистецтві актора незалежно від місця, де він живе, і часу, коли в ньому перебуває. "Мені пощастило, – писав він Шехнерові, – моя батьківщина стала більшою не в значенні землі чи географії, а в значенні історії та людей".

Митці українського театру мають змогу відкрити для себе ту батьківщину. "Паперове каное" може перевезти нас до неї. Треба лише сісти за весла, і гребти. **Гребти проти течії!**

Щасливої дороги!

Богдан КОЗАК



ПЕРЕДМОВА

Цю книгу я написав у Гольстебро, хоча задум її виник під час довгих мовчазних проб і подорожей, під час перегляду вистав та зустрічей з людьми з різних країн. Вона народжувалася під час подальших дискусій чи "мозкових штормів" на теми, які, на перший погляд, видаються дитячими або ж нерозумними. Що таке присутність лицедія? Чому, коли два лицедії виконують однакову дію, один є правдивим, а інший — ні? Чи талант це також і техніка? Чи може лицедій, який не рухається, тримати на собі увагу публіки? З чого складається енергія в театрі? Чи існує така річ, як передвиражальна робота?

Мій друг, добрий і дуже допитливий, примусив мене сісти і викласти все на папері. Відтоді моя кімната наповнювалася книжками, мемуарами та діалогами з моїми "пращурами".

Десь існує безземельна країна, країна переміни, яка не має території, але саме вона є притулком театральної професії. У цій країні митці, які мешкають в Індії чи Балі, мої друзі зі Скандинаві чи Перу, Мексики чи Канади, незважаючи на відстань, працюють пліч-о-пліч. Я можу їх зрозуміти, навіть якщо ми говоримо різними мовами. Ми маємо чим поділитися і

тому подорожуємо, щоб зустрітися знову. Я завдячую їхній великодушності. Їхні імена — такі дорогі мені — ви зустрінете на наступних сторінках.

Для того, хто працює, бути щедрим — означає бути вимогливим. Вимогливість переходить у точність. А точність справді має щось спільне з великодушністю. Отож, на наступних сторінках ми поговоримо з вами про точність і прецизійність. Те, що на папері виглядає холодною анатомією, на практиці вимагає максимальної мотивації, професійного горіння. "Гаряче" і "холодне" — це об'єкти, які перебувають у зручній опозиції, коли хто-небудь говорить про роботу лицедія. Я теж намагався в цій книзі чергувати "гарячі" сторінки з "холодними". Але читачеві не обов'язково довіряти зовнішнім речам.

Найзахопливішими є "пращури". Без їхніх книжок, їхніх заплутаних понять, я не зміг би стати самоуком. Без діалогу з ними, я не зміг би збудувати це каное. Їхні імена мають тут подвійне використання: у шерезі питань вони стають живою присутністю, у бібліографічних примітках вони є книгами.

Фабріціо Кручіані з непідробною доброзичливістю зобов'язав мене сісти і зібрати цю книгу докупи. Він зобов'язав мене, він уклав зі мною контракт. Після прочитання рукопису його першою реакцією було задоволення, тому що мої примітки до тексту були достатньо точними. "Він написав їх так, начебто *ми* їх написали", — сказав він про мене нашому спільному другові. Під словом "ми" він мав на увазі "істориків". Біль, який я відчув після його смерти, поступово переріс у гордість.

Я попросив своїх друзів з театру "Одін" та ІСТА прочитати рукопис. Дехто знайшов помилки і неточності, дехто вніс зміни, примусив прислухатися до пропозицій та уподобань інших. Я — щасливий автор.

Абревіатура ІСТА, яка використовується для Міжнародної школи театральної антропології і яка, як і всі абревіатури, радше відштовхує, аніж викликає зацікавлення, є спробою надати форму і безперервність тому, що розвинулося само собою.

Середовище, в якому збиралися лицедії, режисери, історики театру (здебільшого в Італії), було досить незвичним. Театр "Один" перебував у центрі цього середовища. Одного разу йому було придумано ім'я та мобільну структуру; до неї долучилися науковці та митці з інших континентів. ІСТА стала ще більш міжнародною: Вавилон мов у спільному поселенні, де часами було нелегко встановити різницю поміж митцями, техніками та "інтелектуалами", де Схід і Захід уже не відокремлювалися. З плином часу, знайома, але дещо віддалена постать Санджукти Паніґрагі стала інтеґральною ланкою цього поселення.

"Паперове каное" походить з цього поселення і адресоване тим, хто, навіть не знає про нього, і навіть якщо воно припинить своє існування, відчуватиме в ньому потребу.

Е.Б.

Гольстебро, 25 лютого 1993 року

1

ГЕНЕЗА ТЕАТРАЛЬНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

Часто кажуть, що життя – мандри, індивідуальна подорож, яка не завжди приводить до зміни місця. Саме ж місце можна змінити випадково і з плином часу.

У всіх культурах зафіксовані випадки, які позначають перехід від одного до іншого відрізка цієї подорожі. У всіх культурах існують церемонії, що супроводжують народження, перехід від юности до зрілости, шлюб чоловіка з жінкою. Лише один відрізок не позначений жодною церемонією: початок старости. Існують церемонії смерти, але ніхто не святкує переходу від зрілости до старости.

Ця подорож і ці церемонії проживаються з гризотами, відмовами, байдужістю, жагою. Незважаючи на це, вони знаходяться у структурі тих же культурних цінностей.

Багато що *відомо.* Але що зрештою означає: *я знаю*? Що міг би я сказати про *свою* подорож, про її відрізки та переміни на контрастному тлі колективного порядку та хаосу, досвіду, стосунків, від дитинства до юности, від юности до зрілости, – цього щорічного перерахунку, де кожний день народження: п'ятде-

сятий, п'ятдесят перший, п'ятдесят п'ятий, – святкується спогадами моїх колишніх досягнень?

Якщо знанням є пам'ять, тоді я знаю, що моя подорож пройшла через різноманітні культури.

Першою з них є культура віри. Це – хлопець у затишному приміщенні, повному людей, які співають, запашних ароматів, живих кольорів. Перед ним – високо вгорі – статуя, закутана в пурпуровий одяг. І раптом, коли починають бити дзвони і запах ладану стає ще гострішим, а спів посилюється, – пурпуровий одяг статуї спадає, оголюючи розіп'ятого Христа.

Так святкували Великдень в Ґалліполі, селі на півдні Італії, де я провів своє дитинство. Я був глибоко віруючим. Я відчував неймовірну насолоду, йдучи до церкви, перебуваючи в атмосфері темряви і світла запалених свічок, тіней та позолочених фресок, запахів, квітів і людей, заглиблених у молитву.

Я чекав на миті напруження: Вознесіння Духа, Святе Причастя, процесії. Перебуваючи з іншими людьми, відчуваючи спорідненість з ними, поділяючи щось спільне, мене переповнювало почуття, яке навіть зараз резонує в моїй душі та підсвідомості.

Тож і зараз я відчуваю той біль в колінах, коли в Ґалліполі у Велику П'ятницю я бачив матір мого друга. Хід Христа з хрестом на плечах, у супроводі чоловіків, звивався вузькими вуличками старого містечка. Хід Діви Марії, яка кликала Свого Сина, рухався півкілометра позаду. Ця відстань поміж Матір'ю та Сином була дуже разючою, попереджувала про останнє прощання і це підсилювалося голосовим контрастом: "страсну пісню" Матері Христа співали тільки жінки. Ті, чиї молитви були почуті, колінкували за Нею. Поміж цими жінками і була мати мого друга. Я не думав, що стріну її тут, і мене охопив сором, притаманний дітям, які натикаються на своїх батьків або батьків своїх друзів у час, коли ті поводяться досить незвично. Але одразу ж після того мене пройняв біль, який повинна відчувати людина, яка проколінкувала сотні метрів.

Я жив у домі старої жінки. Їй було близько сімдесяти років. В очах десяти чи одинадцятирічного хлопця вона була справді старою. Це була моя бабуся. Щоранку о п'ятій годині вона прокидалася і робила собі дуже міцну каву. Вона могла розбудити мене й дати мені трішки. Я не міг відірватися від теплого ліжка в холодній хаті в південному селі, де взимку не було опалення. Мені було тепло, а моя бабуся, одягнена в довгу, білу, вишиту нічну сорочку, підходила до дзеркала, розпускала своє волосся і розчісувала його. Вона мала дуже довге волосся. Я спостерігав за нею зізаду: вона здавалася мені стрункою дівчиною. Я міг бачити лише зів'яле тіло старої жінки, закутане в нічну сорочку, але водночас я бачив юну дівчину, зодягнену нареченою. Аж потім було її волосся, дуже довге і красиве, але сиве, мертве.

Ці образи, як і інші, що приходять до мене з культури віри, містять в собі "момент правди", коли протилежності обнімають одна одну. Найяскравіший образ старої жінки, яка в моїх очах є водночас жінкою і дитиною: її тягуче, але сиве волосся. Портрет кокетування, честолюбства, витончености. Але варто було мені поглянути в дзеркало, – і я бачив її обличчя, виснажене і викарбуване роками.

Всі ці образи поновлюються завдяки фізичній пам'яті: той біль, який я відчував у колінах, спостерігаючи за матір'ю мого друга, те відчуття тепла, коли я стежив за моєю бабусею, що розчісувала волосся. Фізичні відчуття є найпершим, від чого ми відштовхуємося, аби знову потрапити в культуру віри.

Моя подорож крізь цю культуру була щасливою, хоча позначилася глибокими жалями. Я нажив болючого досвіду, набуваючи його не в анонімності шпиталів, а в інтимній атмосфері сім'ї. Я стояв біля смертного ложа батька, будучи свідком його довгої агонії. Коли вона затягнулася до ночі, я зовсім збентежився і перелякався. Нічого не говорили чітко, однак, з виразів облич і поведінки присутніх, з їхнього мовчання та поглядів, я

зрозумів, що сталося щось непоправне. З плином часу страх переріс у нетерпіння, тривогу, втому. Я став молитися, аби батькова агонія припинилася, щоб мені не треба було стояти коло нього.

Знову ж таки "момент правди", коли обнімаються протилежності. Водночас я бачив невловимість життя і матеріальність трупа. Я був близький до безповоротної втрати людини, яку найбільше любив, але, незважаючи на це, відчував у собі імпульси, реакції та думки, які неминуче призвели б до кінця.

Чотирнадцятилітнім я вступив до військової школи. Тамтешні порядки вимагали фізичної покірности і спонукали нас до механічного відбування військових церемоній, які стосувалися тільки тіла. Одна частина мене була відрізаною. Нам не дозволяли виявляти емоції, сумніви, вагання, будь-які спалахи м'якости чи потребу в захисті. Моя присутність визначалася стереотипними настановами. Найвищі цінності виявлялися назовні: офіцер вимагав поваги до себе і вірив, що вона йому висловлюється; кадет лаявся або ж нашіптував непристойності, приховуючи за безтурботним показом уваги – гнів і презирство. Наша поведінка була видресирувана кодифікованими позами, які виражали покірність і згоду.

Я маю своє бачення себе у культурі віри: зі співом чи без нього, але я заанґажований цілісно, всією своєю суттю, – сам собою, але в унісон з групою жінок, що співають посеред світла, ладану, барв. У новій культурі мій образ безтурботний і нерухомий, геометрично визначений жменею моїх перів під наглядом офіцерів, які не дозволяють найменшої реакції. В той час я був поглинутий групою: Левіафан, в череві якого розтрощилися мої думки і відчуття власної цілісности. Це трапилося в культурі іржавіння.

До того – відчуття і дії були двома синхронними фазами простого наміру; тепер з'явилася тріщина поміж духом і дією; хитрість, зверхність і цинічна байдужість стали міцним самозахистом.

Існує статика віруючого під час молитви. Існує статика виструнченого солдата. Молитва є проєкцією цілісности, напруженням у бік того, що водночас знаходиться всередині та назовні людини, виявом внутрішньої енергії, наміром-дією, яка окрилює. Увага на параді – це вияв сценічної декорації, видимість, яка оголює свою механічну зовнішність, в той час як суть, дух, розум можуть знаходитися деінде. Існує нерухомість, яка рухає тобою і дає тобі крила. А є нерухомість, що сковує і вганяє твої ноги в землю.

Так відчуття оживляють мій перехід через ці дві культури, де статика дістала такі різні заряди енергії та значення.

Наче кислота, культура іржавіння в'їлася у віру, відвертість і чутливість. Вона примусила мене втратити чистоту у всіх розуміннях – фізичну і духовну. Вона пробудила в мені потребу вільно відчувати. Так трапляється тоді, коли тобі сповнюється сімнадцять років, – ти відмовляєшся від всіх географічних, культурних і соціальних застережень. Так я увійшов у культуру бунту.

Я відкинув убік усілякі цінності, устремління, потреби та амбіції культури іржавіння. Я відчував потребу не інтеґруватися, не пускати корені, не віддавати якір у першому-ліпшому порту, – а втекти, відкрити світ, який десь там назовні, і залишитися чужинцем. Ця потреба стала моєю долею, коли, маючи неповних вісімнадцять років, я покинув Італію та еміґрував до Норвегії.

Коли яке-небудь чуття людини відмирає, загострюються інші: слух сліпця є особливо гострим, а для глухого найменші видимі деталі стають живими і незабутніми. За кордоном я втратив свою батьківську мову і мусив боротися з непорозуміннями. Будучи учнем електрозварника, я намагався уникати норвезьких працівників, бо, через мою середземноморську екзотику, вони мене сприймали як плюшевого ведмедика, а часом як простака. Я перебував у постійному напруженні, досліджуючи їхню поведінку, яка не піддавалася безпосередньому тлумаченню.

Я зосередив свою увагу на рухах, поглядах, посмішках (доброзичливі? зверхні? з симпатією? сумні? презирливі? потворні? іронічні? ніжні? ворожі? розумні? покірні? Але понад усе – посмішка за чи проти мене?).

Я намагався зорієнтуватися в цьому лабіринті пізнаваної, але ще незнаної тілесности та звуків, щоб з'ясувати – чи ставляться інші до мене з повагою і що означає їхня поведінка стосовно мене, які наміри приховані за компліментами, згодами, банальними і серйозними дискусіями.

Як еміґрант, я багато років кожного божого дня пізнавав на практиці повільні коливання сприйняття і несприйняття мене на рівні "передвиражального" спілкування. Перебуваючи в трамваї, я, без сумніву, не "виражав" нічого, однак дехто відходив, звільняючи для мене місце, в той час, як інші віддалялися і трималися на відстані. Люди дуже просто реаґували на мою присутність, яка не виявляла ні симпатії, ні аґресії, ні бажання брататися, ні виклику.

Розшифровувати ставлення до мене інших людей було щоденною потребою, що тримала всі мої почуття в напруженні і привела мене до швидкого розуміння щонайменшого імпульсу, будь-якої несподіваної реакції, до "охоплення" життя у всіх його найдрібніших напруженнях, які для мене, – уважного спостерігача, – набували особливих значень і цілей.

Під час моєї еміґрантської подорожі я викував зброю для своєї майбутньої професії театрального режисера, того, хто насторожено досліджує кожну реакцію лицедія. Завдяки цій зброї, я навчився бачити, навчився визначати, в якій частині тіла народжується імпульс, як він розвивається, з якою динамікою і по якій траєкторії. Протягом багатьох років я працював з акторами Театру "Одін" як *maître du regard**, досліджуючи "життя", яке виявлялося часами підсвідомо чи випадково, чи помилково, визначаючи те багатство значень, яких воно може набувати.

Та все ж таки, один рубець закарбувався в моїй пам'яті: період з 1961 до 1964 року, які я провів в Ополє у Польщі, спостерігаючи за роботою Єжи Ґротовського та його акторів. Я набув досвіду, який мало кому в нашій професії дається, – автентичний момент переходу.

Тих небагатьох ми називаємо повстанцями, єретиками або реформаторами театру (Станіславський і Мейєрхольд, Креґ, Копо, Арто, Брехт і Ґротовський), вони – творці театру переходу. Їхні твори розбили всі погляди і способи роботи в театрі та зобов'язали нас сприймати минуле і теперішнє зовсім з іншого погляду. Сам факт, що вони існували, знищує будь-які правила, які так часто трапляються в нашій професії і доводять, що вже нічого не можна змінити. Саме тому послідовники можуть лише змагатися з ними, якщо самі живуть на переході.

Перехід, вже сам собою, є культурою. Кожна культура повинна мати три аспекти: матеріальне виробництво за допомогою певних технік, біологічне відтворення, яке уможливлює передачу досвіду від покоління до покоління, і створення значень. Для культури найсуттєвішим є створення значень. Якщо вона цього не робить, тоді вона не є культурою.

Коли ми переглядаємо фотографії вистав "повстанців", нам часом важко збагнути – що на технічному рівні є в них новим. Але новизна значень, якими вони окреслили свої театри в контексті свого часу, є незаперечною. Доречним прикладом є Арто. Його твори не залишили слідів. Проте він все одно з нами, тому що він відточив нові значення для того соціального зв'язку, яким є театр.

Важливість реформаторів полягає в наповненості новими цінностями театрального простору. Корені цих цінностей містяться в переході, вони – відмова від духу свого часу, і тому наступні покоління не можуть опанувати ними. Реформатори можуть нас тільки навчити бути людьми переходу, які відкривають особисті цінності свого театру.

Спершу Ґротовський і його актори були частиною традиційної системи та фахових категорій свого часу. Потому, поступово – від технічного способу роботи з'явився плід нового значення. День за днем, протягом трьох років, я сприймав усіма своїми почуттями – подробиця за подробицею – очевидне сповнення цієї історичної події.

Я вірив, що перебуваю *в пошуку втраченого театру*[1], але натомість я навчився бути в переході. Сьогодні я знаю, що це не пошук знання, а пошук незнаного.

Після заснування 1964 року Театру "Одін" моя робота часто приводила мене до Азії: на Балі, до Тайваню, Шрі-Ланки, Японії. Я бачив багато театрів і танцювальних груп. Для західного глядача немає нічого суґестивнішого, ніж традиційна азійська вистава, побачена в своєму контексті, часто просто тропічного неба, з численною публікою, що жваво реагує, з постійним музичним супроводом, який заворожує нервову систему, з багатими костюмами, що радують око, і з лицедіями, які поєднують актора-танцівника-співака-оповідача.

Водночас немає нічого монотоннішого, чому бракує дії та розвитку, як, – судячи з вигляду, – нескінченна декламація тексту, який лицедії то промовляють, то виспівують своїми незрозумілими (для нас) мовами, неймовірно подібних мелодійно.

У ці монотонні моменти моя увага випрацювала тактику як уникнути небажання дивитися виставу. Я вперто намагався зосередити увагу і слідкувати лише за однією деталлю лицедія: пальцями однієї руки, ступнею, плечем, оком. Ця тактика проти монотонности привела мене до усвідомлення дивного збігу: азійські лицедії грають із зігнутими в колінах ногами, саме так, як актори Театру "Одін".

І справді, після кількох років занять в Театрі "Одін", актори були схильні приймати позицію, де коліна, легко зігнуті, містили в собі *сатс*, імпульс напряму дії, – поки що невідомої, але яка може відбутися в будь-якому напрямку: стрибок чи згинання, крок назад чи вбік, піднімання чогось важкого. *Сатс* є

основною позицією в спорті – у тенісі, бадмінтоні, боксі, фехтуванні, – коли треба бути готовим до реакції.

Обізнаність зі *сатс* моїх акторів – характерною спільністю їхніх індивідуальних технік – допомогла мені заглянути поза розкіш костюмів і привабливу стилізацію азійських лицедіїв і розгледіти загнуті коліна. Так для мене відкрився перший принцип театральної антропології – зміна рівноваги.

Як *сатс* акторів театру "Одін" допоміг мені побачити зігнуті коліна азійських лицедіїв, так і їхня впертість дала мені добру нагоду для подальших припущень і роздумів, – цього разу, далеко від Азії.

Усі актори 1978 року покинули Гольстебро в пошуку стимулів, які, можливо, допомогли б їм розвинути такий стиль поведінки, який би привів до нових форм в кожному індивідуумі чи групі. На три місяці вони роз'їхалися в різних напрямках: Балі, Індія, Бразилія, Гаїті та Струер, маленьке містечко в якихось п'ятнадцяти кілометрах від Гольстебро. Двійко тих, хто поїхав до Струеру в школу бальних танців, навчилися танцювати танґо, віденський вальс, фокстрот і квікстеп. Ті, що потрапили на Балі, вивчали *баріс* і *леон*; той, хто побував в Індії, – катакалі, двоє інших відвідали Бразилію і навчилися танців *кароера* і *кандомбле*. Всі вони вперто стояли на тому, чого, на мою думку, цілком треба було уникати: вони навчилися технік, які є результатом технік інших людей.

Збитий з пантелику і повний скептицизму, я спостерігав за цим вихвалянням екзотичними вміннями, опанованими поспіхом. Я звернув увагу на те, що, коли мої актори виконували балійський танок, вони одягали на себе інші скелети-шкіри, зумовлені позиціями, рухом і "експресивним" началом. Потому вони могли вийти з цього стану і входити в скелет-шкіру акторів театру "Одін". Однак, незважаючи на це, після зміни одного скелета-шкіри на інший, – всупереч різниці у "виражальності", – вони використовували подібні принципи. Використання цих принципів привело акторів до різноманітних напрямів. Я побачив

результати, які не мали нічого іншого, крім "життя", яким прониклися актори.

Пізніше потрібно було поступово дати визначення антропології театру, як я її бачив і розумів; так, як я зауважив здатність моїх акторів приймати якийсь скелет-шкіру – цю особливу сценічну поведінку, особливе використання тіла, специфічну техніку, – а потім позбуватися його. Це "одягання" і "роздягання", цей перехід від повсякденної техніки тіла до надповсякденної і від особистої техніки до сформованих азійських, латиноамериканських, європейських технік, примусили мене поставити серію запитань, що вивели мене на нову територію.

Щоб переконатися, поглибити і підтвердити практичність цих спільних принципів, я мусив вивчати сценічні традиції, далекі від моєї. Дві європейські форми, які я міг проаналізувати (класичний балет і пантоміма), були мені занадто близькі і не могли посприяти відкриттю міжкультурного аспекту повторювальних принципів.

1979 року я заснував ІСТА, Міжнародну школу театральної антропології. Її перша сесія проходила в Бонні[2]. Вчителями були митці з Балі, Китаю, Японії та Індії. Робота і дослідження підтвердили існування принципів, які на передвиражальному рівні визначають сценічну присутність, – тіло-життя здатне зробити відчутним невидиме: намір. Я віддавав належне тому, що штучність форм театру і танцю, які приймає на себе лицедій, переходячи від повсякденної поведінки до "стилізації", є передумовою створення нового потенціалу енергії, що виникає від зіткнення зусилля з протидією. На сесії в Бонні в азійських лицедіїв я знайшов ті самі принципи, які побачив у роботі акторів театру "Одін".

Часом кажуть, що я "експерт" азійського театру, що я був під його впливом і в своїй практиці адаптував його техніки і способи поведінки. За правдоподібністю цих банальних речей криється протилежне. Саме завдяки обізнаності в роботі західних лицедіїв, акторів театру "Одін", я побачив, – поза технічним рівнем і стилістикою, – результати специфічних традицій.

Однак це правда, що деякі форми азійського театру чи деякі тамтешні актори сильно на мене вплинули, подібно до того, як це роблять актори театру "Одін". Завдяки їм я наново відкриваю культуру віри, як агностик і як людина, що дійшла до останнього пункту своєї подорожі: зворотного рахунку. Я відкриваю злагоду поміж почуттями, розумом і духом, напруженням до того, що знаходиться як всередині у мені, так і назовні. Я знову знаходжу "момент правди", де обнімаються протилежності. Я знову бачу – без жалю, ностальгії чи гіркоти – свої корені і всю подорож, яка, видається, віддалила мене від них і яка, насправді, привела мене до них знову. Я знову бачу старця, яким я є, і хлопця, яким я був, посеред барв, аромату ладану і жінок, що співають.

У кожній виставі театру "Одін" є актор, який несподівано знімає свій або чийсь костюм і, не оголюючись, відкриває інший колоритний костюм. Упродовж багатьох років я думав, що це був *coup de théâtre***, інспірований *кабукі*, *гікінукі*, де протаґоніст – за допомогою одного або кількох асистентів – раптово знімає з себе костюм і цілком змінює свій вигляд. Тоді мені здавалося, що я використовую японський звичай. Тільки зараз я розумію цей *détour**** і поворот. Це момент Життя, коли в Ґалліполі спадала пурпурова накидка і я бачив фігуру розіп'ятого Христа.

Часом варто зіставити історію з біографією. Моя подорож через культури підсилила мою сенсорну чутливість і нагострила пильність, які вдвох опікувалися моєю професійною роботою. Театр дав змогу мені не належати до жодного місця, не кинути якір поблизу якоїсь перспективи, а перебувати в зміні.

З плином років я відчуваю біль у колінах і тепло, як майстер, який розчиняється у момент довершености свого мистецтва.

* *Майстер спостереження* (фр.).

** *Театральний прийом* (фр.).

*** *Закрут, обхідний шлях* (фр.).

2

ВИЗНАЧЕННЯ

Театральна антропологія – це вивчення передвиражальної сценічної поведінки, на основі якої будуються розмаїті жанри, стилі, ролі та індивідуальні чи колективні традиції. У контексті театральної антропології поняття "лицедій" повинно сприйматися як "актор і танцівник", як чоловічого, так і жіночого роду. "Театр" слід сприймати як "театр і танок".

В упорядкованій постановці психічна та вокальна присутність лицедія моделюється згідно з принципами, які відрізняються від принципів повсякденного життя. Це надповсякденне використання тіла-думки називається "технікою".

Різноманітні техніки лицедія можуть бути свідомими і кодифікованими або ж несвідомими і невиразними у використанні та повторенні у театральній практиці. Міжкультурний аналіз показує, що з-поміж цих технік можна відібрати принципи, які повторюються. Ці принципи, якщо звернутися до деяких фізіологічних чинників, – вага, рівновага, використання хребта та очей, – створюють фізичні передвиражальні напруження. Ці нові напруження породжують надповсякденну енергетичну якість, яка робить тіло театрально "переконливим", "живим",

"вірогідним", надаючи змогу "присутності" чи сценічному *біосу* лицедія привернути увагу глядача ще *до того*, як буде передане будь-яке повідомлення. Це логічне, а не хронологічне *"до того"*.

Передвиражальна база – це елементарний рівень організації театру. Як для глядача, різноманітні рівні організації вистави є неподільними і не піддаються вирізненню. Їх можна виокремити тільки через абстрагування в ситуації аналітичного пошуку або під час технічної роботи над композицією, яку виконує сам лицедій. Здатність зосередити свою увагу на передвиражальному рівні уможливлює подальше використання знання як у практичній, так і в історичній чи критичній сферах роботи.

Професійний досвід лицедія починається з його асиміляції з технічним знанням, яке згодом персоналізується. Обізнаність з принципами, якими керується сценічний *біос*, створює можливість для ще одного: *навчання*. Це набуває величезної ваги для тих, хто вирішив або зобов'язаний вийти поза обмежені техніки. Насправді, *навчитися вчитися* суттєво для кожного. Це умова, яка дає нам змогу керувати технічним знанням, а не підпорядковуватися йому.

Дослідження вистави майже завжди надає пріоритети теоріям та утопічним ідеям та нехтує емпіричним підходом. Театральна антропологія скеровує погляд на емпіричну територію для того, щоб прокласти дорогу поміж розмаїтими, відокремленими дисциплінами, техніками й естетиками, які стосуються лицедійства. Вона не ставить собі за мету поєднати, нагромадити чи систематизувати техніки лицедія. Вона шукає елементарне: *техніку технік*. З одного боку, це утопія. З іншого, – це спосіб вираження для того, щоб *навчитися вчитися*.

Нам варто відразу уникнути двозначности. Театральна антропологія не пристосовує приклади антропології культури до театру і танцю. Вона не вивчає явища лицедійства у цих культурах, що звичайно вивчають антропологи. Не слід також плутати театральну антропологію з антропологією вистави.

Кожний дослідник знає, що не слід плутати неповні омоніми з омограмами. На додаток до антропології культури, яка сьогодні часто стосується просто "антропології", існує багато інших "антропологій". Наприклад: філософська антропологія, фізична антропологія, палеонтологічна антропологія та кримінальна антропологія. У театральній антропології саме поняття "антропологія" не використовується в сенсі антропології культури, а стосується нової сфери досліджень, вивчення передвиражальної поведінки людини в організованій ситуації вистави.

За своїм профілем, робота лицедія поєднує три різні аспекти, аналогічні трьом певним рівням організації. Перший аспект є індивідуальним, другий – спільним для всіх, хто належить до того ж самого перформативного жанру. Третій – включає всіх лицедіїв усіх часів і культур. Ці три аспекти такі:

а) особистість лицедія, *його* чутливість, артистичні дані, соціальна персона – ті характеристики, які визначають унікальність та неповторність кожного лицедія;
б) особливості театральної традиції та історично-культурного контексту, через які самовиражається неповторна особистість лицедія;
в) використання тіла-думки згідно з надповсякденними техніками, що ґрунтуються на міжкультурних повторювальних принципах. Ці принципи визначаються театральною антропологією як сфера передвиражальности.

Перші два аспекти визначають перехід від передвиражальности до лицедійства. Третій – *те ж саме*, але йому не притаманні зміни; він підкреслює розмаїті особисті стилістичні та культурні відмінності. Це рівень сценічного *біосу*, "біологічний" рівень дійства, на який опираються різноманітні техніки та особливе використання сценічної присутности лицедія.

Єдине, чим театральна антропологія подібна до методів і предметів культурної антропології, – це свідоме переконання: те, що

належить до нашої традиції і чітко виступає перед нами, може, натомість, відкритися і стати предметом недосліджених проблем. Під цим слід розуміти переміщення, подорож, стратегію *détour*, що дає нам змогу вибрати те, що "наше", через зіставлення з тим, що ми сприймаємо як "інше". Переміщення збагачує наш спосіб бачення та робить його нашим і незалежним від інших. Так падає нове світло на нашу професійну "країну".

Поміж різними форматами етноцентризму, який часто засліплює наш погляд, існує форма, яка залежить не від георафії та культури, а радше від сценічного зв'язку. Це етноцентризм, який вивчає дійство тільки з погляду глядача, те дійство, яке є результатом. Тому він нехтує додатковим аспектом: творчим процесом окремого лицедія та ансамблю, частинами якого вони є, всім перетином зв'язків, вмінь, способів мислення та самоадаптації, результатом чого є дійство.

Історичне сприйняття театру і танцю часто заблоковане або представлене поверховою через іґнорування логіки творчого процесу, через хибне трактування емпіричного способу мислення лицедія і через неспроможність побороти обмеження, встановлені для глядача.

Суттєвим є дослідження перформативних практик минулого. Історія театру – це не просто скарбниця минулого, це також скарбниця нового, море знання, яке час від часу отримує від нас можливість вийти за межі сьогодення. Вся історія театральних реформ XX сторіччя, як на Сході, так і на Заході, виявляє міцні зв'язки взаємозалежности поміж перетворенням минулого і новими мистецькими утвореннями.

Так чи інакше, часто театральні історики стикаються віч-на-віч зі *скрижалями*, не маючи достатнього досвіду та обізнаности в процесі творення театру. Отож, вони ризикують, вирішивши не писати історію, а накопичувати деформації пам'яті. Їм бракує особистої обізнаности в театрі, яку можна порівняти зі скрижалями минулого, тому вони не можуть пояснити їх й поновити

живий і автономний образ театрального життя інших часів та культур.

Історики без обізнаности в практичному ремеслі, подібні до "митця", замкнутого в рамках власної практики, байдужі до потоку річки, в якій плаває їхній маленький човник, однак впевнені в тому, що вони перебувають в контакті з винятково правильною реальністю театру.

Це закінчується впаданням в недовготривалість. Нефахівець в історії та нефахівець у практиці мимоволі об'єднують свої зусилля для осквернення театру.

Ті ж, хто боровся проти оскверненого театру і намагався перетворити його в середовище культурної, естетичної та людської гідности, черпали свою силу з книг. Часто вони самі писали книги, особливо коли хотіли позбавити сценічну практику її залежности від літератури.

Зв'язок, який поєднує *театр* і *книги*, – плідний. Але часто в ньому порушена рівновага на користь писаного слова, яке залишається. Постійні речі мають одну слабкість: свою постійність. Отже, пам'ять про живий досвід, званий театром, при перенесенні на сторінки, які залишаться, опиняється перед ризиком перетворитися на каміння незрозумілих сторінок.

3

ПОВТОРЮВАЛЬНІ ПРИНЦИПИ

Театральна антропологія – це дослідження *лицедія* і *для лицедія*. Вона є прагматичною наукою, яка стає в пригоді тоді, коли робить творчий процес доступним для учасника і збільшує свободу лицедія під час творчого процесу.

Спершу розгляньмо дві різні категорії лицедіїв, які, зазвичай часто визначаються, як "Східний театр" і "Західний театр". Це розмежування помилкове. Щоб уникнути хибних асоціацій, повернімо компас і поговорімо про Північний полюс і про Південний полюс.

Лицедій з Північного полюса, ймовірно, володіє меншою свободою. Він моделює свою сценічну поведінку за добре перевіреною системою правил, які визначають його стиль або кодифікований жанр. Цей код фізичної або вокальної дії, зафіксований його особливою та деталізованою штучністю (балет чи який-небудь класичний азійський театр, модерний танок, опера чи міма), зазнає еволюції та інновації.

З самого початку кожний лицедій, який вибрав той чи інший тип театру, мусить підпорядковуватися йому і починати навчання

з власної деперсоналізації. Він приймає модель сценічної *персони*, яка встановлена традицією. Втілення цієї моделі стане першим знаком його артистичної зрілости.

Лицедій з Південного полюса не належить до лицедійного жанру, що характеризується деталізованим стилістичним кодом. Він не має заготовленого репертуару особливих правил, яких слід притримуватися. Лицедій повинен сам створити правила для самопідтримки. Тут навчання починається з його вмінь і його особистости. За початковий пункт він використовує поради, які містяться в тексті, вибраному для постановки, спостереження за повсякденною поведінкою, суперництво з іншими лицедіями, вивчення книжок і картин, вказівки режисера. Очевидно, що лицедій з Південного полюса має більшу свободу, але стикається із ще більшою складністю в якісному розвитку, ясному і тривалому, його сценічної майстерности.

Всупереч тому, що, на перший погляд, може видатися випадковим, – саме лицедій з Північного полюса має більшу артистичну свободу, в той час як лицедій з Південного полюса легко стає в'язнем необґрунтованости та відсутности точок опори. Але свобода лицедія з Північного полюса перебуває цілком у межах жанру, до якого він належить, і приводить до спеціалізації, яка унеможливлює його вихід за межі відомих територій.

Теоретично не існує абсолютних сценічних правил. Вони є *умовностями*, а поняття "абсолютна умовність" суперечило б самому собі. Але так є тільки в теорії. На практиці – відповідно до добре відпрацьованого комплексу правил, які звичайно використовує лицедій, – *умовності* сприймаються так, *якби* вони були комплексом абсолютних правил. Щоб ясно відчути цей вимисел, часом корисно триматися на відстані від інших стилів.

У численних анекдотах розповідається про те, як багато азійських і европейських майстрів (таких як Етьєн Декру) забороняли своїм учням наближатися, навіть як простим глядачам, до інших лицедійних форм. Вони стверджували, що

тільки так буде збережена чистота і якість їхнього мистецтва, і тільки так учень присвятить себе тому шляхові, який він вибрав.

Заслуга цього захисного механізму полягає в тому, щоб уникнути патологічної тенденції, яка часто народжується від усвідомлення релятивности правил переходу від одного напряму до іншого з ілюзією, що так можна збагатити досвід і розширити горизонти своєї техніки. Справді, один напрям такий досконалий, як і інший, але тільки якщо дійти по ньому до кінця. Необхідне зобов'язання на довгий термін, що не дозволить думати про яку-небудь іншу тенденцію. "Склади для себе прості правила і ніколи їм не зраджуй", – декларував Луї Жуве[1]. Він усвідомлював, що принципи, які використовує лицедій, слід відстоювати, як його найцінніше володіння, що може бути непоправно спаплюжене в надто поспішному процесі синкретизму.

Сучасне театральне середовище обмежене, але воно не має кордонів. Лицедії часто подорожують поза межі власної культури чи приймають іноземців, теоретизують і пропаґують особливість свого мистецтва в міжнародному контексті, бачать інші театри, захоплюються ними і тому пробують використати в своїй роботі ті результати, які зацікавили або зворушили їх. Захоплення такими результатами часто призводить до непорозумінь. Ці непорозуміння можуть бути плідними; варто згадати, чим був Балі для Арто, Китай – для Брехта, а англійський театр – для Каваґамі. Але знання, яке криється під цими результатами, прихована техніка і бачення ремесла, яке оживлює їх, іґноруються.

Це захоплення зовнішнім, яке сьогодні – через інтенсивність контактів – ризикує привести до повільного прискорення розвитку традиції, може спричинити однорідну різноманітність.

Як можна "пожирати" результати, досягнуті іншими, володіючи часом навіть прийомами переварення цих результатів? *Протилежною* до колонізованої та розбещеної культури є

культура, що не самоізолюється, а знає, як приготувати по-своєму і як їсти те, що вона отримує, чи те, що приходить ззовні.

Але лицедії використовували і використовують не тільки багато принципів, які належать окремим традиціям, а й деякі подібні принципи. Ці принципи можуть використовуватися поза межами певних форм.

Відслідкувати ці *повторювальні принципи* і є завданням театральної антропології. "Мистецтва, – писав Декру, – подібні одне до одного через свої принципи, а не через свою роботу"[2]. Ми можемо додати: лицедії подібні один до одного не через їхні техніки, а через їхні принципи.

Вивчаючи ці принципи, театральна антропологія віддає належне як лицедієві з кодифікованою традицією, так і лицедієві, якому її бракує; лицедієві, затисненому встановленим шаблоном, і лицедієві, якому загрожує занепад традиції; лицедіям з Північного полюса і лицедіям з Південного полюса.

Повсякденне і надповсякденне

Лицедії з Північного полюса (танцівники, міми школи Декру, актори, виховані традицією малих груп, які відшліфували особисті кодифікації, актори азійських театрів, виховані в строгих традиціях) володіють такою енергією, яка приковує увагу глядача навіть тоді, коли вони представляють холодну демонстрацію техніки. У такій ситуації ці лицедії не намагаються що-небудь виразити, однак вони володіють суттю енергії, непідготовленим, багатозначним і суґестивним блиском, який заполоняє наші почуття.

Можна припустити, що це відбувається завдяки "силі" лицедія, яку він накопичує протягом багатьох років свого досвіду і роботи, завдяки його технічним вмінням. Але "техніка" – це особливе використання тіла. У повсякденному житті тіло використовується зовсім по-іншому, ніж у дійстві. В повсякденному контексті техніка тіла підпорядкована культурі, соціальному статусу,

професії. А в дійстві – присутні різноманітні техніки тіла. Отож, можна встановити відмінність поміж повсякденною технікою і надповсякденною технікою.

Що більше підсвідомі повсякденні техніки, то вони більше функціональні. Тому ми рухаємося, сідаємо, носимо речі, цілуємося, погоджуємося і не погоджуємося за допомогою жестів, які, на нашу думку, природні, але насправді – встановлені культурою. Різні культури визначають різні техніки тіла, залежно від того, чи ходять люди у взутті, чи без нього, носять вони речі на своїх головах чи в своїх руках, цілуються губами чи носами. Перший крок у відкритті принципів, які реґулюють сценічний *біос* або життя лицедія, можливо, прихований в усвідомленні того, що повсякденні техніки тіла можна замістити надповсякденними техніками, всупереч звичним умовностям використання тіла.

Повсякденні техніки тіла загалом підпорядковуються принципові мінімального зусилля, тобто досягненню максимального результату з мінімальною затратою енергії. Надповсякденні техніки, навпаки, ґрунтуються на витрачанні енергії. Часом здається, що вони протилежні принципові, який характеризує повсякденні техніки: максимальна затрата енергії для досягнення мінімального результату.

Коли ми були з театром "Одін" в Японії, я був здивований значенням виразу, яким зазвичай глядачі віддячують лицедіям наприкінці дійства: *оцукаресама*. Цей вираз – один з багатьох в японському етикеті, що звичайно використовується для лицедіїв – означає: "ви перевтомилися для мене".

Але затрата енергії є недостатнім поясненням сили, яка характеризує життя лицедія.

Очевидною є різниця поміж цим *життям* і *життєвістю* акробата чи навіть деякими моментами великої віртуозности у Пекінській опері та в інших дійствах. У таких випадках, акробат показує нам "інакше тіло", яке використовує техніки настільки відмінні від повсякденних, що, здається, у них немає між собою

нічого спільного. Виникає проблема не стільки надповсякденних технік, як просто "інших технік". У цьому випадку більше не йдеться про розширення енергії, що характеризує надповсякденні техніки, коли ті заміщують повсякденні. Іншими словами, тут більше не існує діалектичного зв'язку, тільки відстань, чи радше недоступність до віртуозного тіла.

Повсякденні техніки тіла використовуються для спілкування; віртуозні техніки для зачарування. З іншого боку, надповсякденні техніки ведуть до інформації. Вони буквально *вкладають* тіло *в форму*, роблять його штучним/артистичним, але *правдоподібним*. У цьому суттєва відмінність, яка вирізняє надповсякденні техніки з-поміж технік, які просто трансформують тіло в "неправдоподібне" тіло акробата і віртуоза.

Рівновага в дії

Спостереження за особливими рисами сценічної присутности приводять нас до диференціації повсякденної, віртуозної техніки та надповсякденної техніки тіла. Остання визначає перед-виражальність життя лицедія, *характеризуючи його навіть перед тим, як його життя вчинить спробу щось виразити*.

З попереднім твердженням нелегко погодитися. Який рівень мистецтва лицедія тоді, коли він живий, присутній, без зображання чого-небудь або без будь-якого призначення? Лицедій, самим фактом перебування перед глядачем, мимоволі змушений щось або когось представляти. Однак існують лицедії, які використовують свою присутність, щоб представити свою ж відсутність. Це може видатися не більше ніж розумовою грою; так чи інакше, це фундаментальний аспект японського театру.

У театрах *но, кьоґен* і *кабукі* можна вирізнити проміжний профіль поміж двома можливостями (справжня ідентичність та фіктивна ідентичність), які зазвичай характеризують лицедія. Наприклад, *вакі*, другорядний актор в *но*, часто виражає власне небуття, свою відсутність у дії. Він користується комплексом

надповсякденної техніки тіла, яка використовується не для виконання ролі, а для того, "щоб привернути увагу до його вміння не виконувати роль". Це штучно відпрацьоване заперечення можна знайти і в головного актора, *сіте*. Позбавлений свого характеру, він все ж таки не вдається до своєї повсякденної ідентичности. Він відходить від глядачів з тією самою енергією, яка дала життя його дійству.

Коккен, чоловіки, одягнені в чорне, які допомагають головному акторові, теж "грають відсутність". Присутність *коккен* нічого не виражає і не представляє, вона цілком відштовхується від джерел енергії і життя лицедія, тому знавці стверджують, що набагато важче бути *коккен*, аніж лицедіями.

Ці екстремальні приклади вказують на існування рівня, на якому надповсякденні техніки тіла в чистому вигляді використовують енергію лицедія, яка перебуває на передвиражальному рівні. У класичному японському театрі цей рівень часом виставляється відкрито, а часом приховується. Однак він присутній у кожному лицедієві будь-якої традиції чи жанру. Це сутність сценічної присутности.

Говорити про "енергію" лицедія – означає використовувати термін, який приводить до тисячі непорозумінь. Поняттю енергія треба відразу надати справжньої цінности. Етимологічно це означає "бути в роботі". Як же тоді трапляється, що тіло лицедія є в роботі на передвиражальному рівні? Якими іншими словами можна замінити слово "енергія"?

Щоб перекласти принципи азійських лицедіїв на європейські мови можна використати такі слова, як "енергія", "життя", "сила" і "дух" для японських понять *кі-ай*, *кокоро*, *йо-ін* та *коші*, для балійських *тарсу*, *віраса*, *чікара* та *байю*, для китайських *кунґфу*, *шун тоен* і для санскритських *прана*, *шакті*. Практичне значення принципів життя лицедія завуальоване неточно перекладеними складними термінами.

Ми вирушимо далі, повертаючись назад: як слід перекласти наш термін "енергія"?

“Ми кажемо, що лицедій має або ж не має *коші*, щоб вказати на те, що має або немає правильну енергію для роботи”, – перекладає мені лицедій *кабукі* Савамура Соджуро. В японській мові *коші* не абстрактне поняття, а точно визначена частина тіла, стегна. “В тебе є *коші* чи в тебе немає *коші*” означає “в тебе є стегна або в тебе немає стегон”. Але що означає для лицедія “не мати стегон”?

Коли ми крокуємо, використовуючи повсякденні техніки тіла, стегна супроводжують рух ходи. У надповсякденних техніках лицедіїв *кабукі*, *но* і *кьоґен* стегна, навпаки, – повинні залишатися зафіксованими. Щоб заблокувати стегна під час ходи, потрібно легко зігнути ноги в колінах і, використовуючи тулуб як відокремлену частину, залучити до руху хребет, який мусить чинити тиск донизу. Так виникають два різних напруження і у верхній, і у нижній частинах тіла, відповідно, вони створюють нову точку рівноваги. Так народжується життя лицедія, і тільки потім постає питання як створити стилістичну персоніфікацію.

Фактично, життя лицедія полягає на зміні рівноваги.

Суріаші, “слизькі ступні”: така назва ходи в японському театрі *но*. Лицедій ніколи не відриває своїх ступнів від підлоги. Він рухається вперед, повертається, піднімаючи тільки кінчики пальців. Одна ступня ковзає вперед, передня нога легко зігнута в коліні, задня нога випрямлена, вага тіла – на противагу природній ході – перебуває на випрямленій нозі. Живіт і сідниці стиснуті, таз нахилений вперед і вниз, так якби одна нитка тягнула його передню частину донизу, а інша – його задню частину догори. Хребет виструнчений, “так начебто лицедій проковтнув меча”. Лопатки тримаються настільки близько, наскільки це можливо, тому плечі опущені донизу. Шия і голова перебувають на одній прямій лінії з хребтом. Тіло – подібно до образу, який використовував Мейєрхольд для однієї зі своїх біомеханічних вправ – подібне до кіля корабля, структура якого уподібнюється до скелета риби, але на відміну від риби, вона не згинається, а навпаки, – тримається на непорушній осі.

Це призводить до створення мережі напружень, деталі яких ховаються під важкими розкішними костюмами, що і є джерелом суґестивної присутности лицедіїв театру *но*. Вони кажуть: "*Но* – це танок ходи".

Кабукі теж є "танком ходи". У ньому лицедій підпорядковується двом особливим критеріям: *араґото* і *ваґото*. В *араґото*, "грубому" стилі, використовується "закон діагоналей". Голова є одним кінцем гострої діагональної лінії, у той час, як одна зі ступнів, випрямлена і виставлена вбік, є іншим кінцем. Все тіло, яке тримається на одній опорній нозі, зберігає змінний і динамічний баланс.

Ваґото – це так званий "м'який" або "реалістичний" стиль. Лицедій вдається до звивистого руху, який нагадує *трібгані* класичного індійського танцю. *Трібгані* означає "три арки". В індійському танці *одіссі* тіло лицедія повинно бути зігнутим, подібно до літери "S", яка проходить через голову, плечі та стегна. Принцип звивистости *трібгані* можна чітко побачити в індійських скульптурах, так само як і в грецьких скульптурах Праксителя. У *ваґото кабукі* лицедій пропускає через своє тіло побічний, хвилеподібний рух, який приводить до постійного збільшення відсутности рівноваги поміж вагою тіла та його опорою, ступнями.

У балійському театрі лицедій використовує для опори ступні ніг, піднімаючи настільки, наскільки це можливо, кінчики пальців, зменшуючи майже наполовину контакт із землею. Щоб уникнути падіння, він мусить розставити ноги і зігнути їх у колінах.

Лицедій театру *катакалі* опирається на боки ступнів. Але з тими ж наслідками: ця нова опора призводить до радикальної зміни рівноваги, утворюючи позу з розставленими ногами та зігнутими колінами.

В іншій кодифікованій формі, класичному балеті, намір примусити лицедія прийняти позицію ненадійної рівноваги ґрунтується на основних позиціях. Якщо якогось дня ми

відвідаємо початковий клас балетної школи Королівського театру в Копенгаґені, відкритого в Бурнонвілі 1830 року, ми почуємо, як вчителі повторюють для семи- чи восьмирічних дітей: "Стуліть свої сідниці. Уявіть, що ваші ноги застібнуті замком. Вага наперед, не на п'яти. П'яти повинні бути трішки припідняті над підлогою. Не так високо! Так, щоб туди можна було покласти листочок паперу. Публіка не повинна усвідомлювати, що вони припідняті. Корпус нерухомий, як коробка, яку носять ноги. Станьте прямо! Так начебто ви голодні і ваш живіт втягнувся всередину. Ви мусите випрямити корпус, так начебто я піднімав вас за волосся". Ця виснажлива рівновага основної позиції приводить до дива і легкости *арабесок* і *поз*.

Усі кодифіковані лицедійні форми містять у собі незмінний принцип: деформація повсякденної техніки ходи, руху в просторі та утримання тіла в непорушності. Ця надповсякденна техніка ґрунтується на зміні рівноваги. Її мета – постійна нестійка рівновага. Відкидаючи "природну" рівновагу, лицедій входить у простір з "надійною рівновагою": складною, судячи з вигляду, надмірною, яка потребує великих затрат енергії. "Можна народитися з почуттям витончености або ритму в крові, але не тієї рівноваги, про яку я розповідаю"[3].

Можна заперечити, сказавши, що ця "надійна" рівновага є формалізмом, стилізацією, кодифікацією... Однак ці терміни, зазвичай, використовуються без піддавання сумніву мотивів, які привели до вибору фізичних позицій, що заважають нашому "природньому" способові існування, нашому способу використання тіла в повсякденному житті.

Що ж насправді відбувається?

Рівновага – здатність людини утримувати тіло випрямленим і в такій позиції рухатися в просторі – є результатом серії взаємодій м'язових напружень. Коли ми підсилюємо свої рухи, – роблячи ширші кроки чи тримаючи руки спереду чи ззаду довше, ніж звичайно, – ми ризикуємо втратити рівновагу. Тоді всі свої зусилля ми прикладаємо для того, щоб не впасти.

Традиція сучасної міми ґрунтується на цій неврівноваженості (*déséquilibre*), як засобі розширення сценічної присутности, подібно до "off-balance" у танці модерн.

Той, хто бачив дійство Марселя Марсо, безсумнівно спиниться на мить, аби осмислити дивацьку долю міма, що на кілька секунд з'являвся на сцені поміж номерами Марсо, тримаючи картку, на якій була написана назва наступної сцени.

Мім П'єр Веррі, завдання якого полягало у показі карток із назвами номерів Марсо, описав як він намагався знайти найвищий рівень сценічної виразности в коротенькому моменті появи на сцені, не роблячи і не будучи здатним робити що-небудь. Щоб досягнути цього результату, перебуваючи кілька секунд на сцені, він зосереджував свою увагу на пошукові "ненадійної рівноваги". Так його статична поза набувала динамічної нерухомости. Веррі довелося обмежити себе найсуттєвішим, і він відкрив суть у зміні рівноваги[4].

Коли ми стоїмо прямо, ми ніколи не зможемо бути нерухомими. Навіть якщо ми вважаємо, що ми нерухомі, незначні рухи зміщують центр нашої ваги. Серією пристосувань наша вага зміщується то вперед, то назад, то на лівий, а то на правий боки наших ступнів. Навіть у моменти абсолютної статики присутні ці мікрорухи, часом сконденсовані, часом збільшені, більш-менш контрольовані, відповідно до нашого фізіологічного стану, нашого віку, нашої професії.

Існують цілі наукові лабораторії, які спеціалізуються на аналізі рівноваги, вдаючись до виміру різних типів тиску, який чинять на землю ступні. Результатами цих аналізів є діаграми, на яких кожний може побачити скільки складних і важких рухів здійснює людина, аби зберегти випрямлену позицію. Такі експерименти проводилися з професійними лицедіями. Коли їх просили уявити собі, що вони несуть якусь важку річ, біжать, ідуть, падають і стрибають, їхня уява безпосередньо приводила до зміни їхньої рівноваги. У нелицедіїв, для яких уява залишається ментальною діяльністю без відчутних фізичних наслідків, не відбувалося жодних змін[5].

Це може знадобитися в питанні рівноваги і питанні зв'язків поміж ментальними процесами та м'язовими напруженнями. Однак це не говорить нам нічого нового про лицедія. Фактично, сказати, що лицедії вміють контролювати власну присутність і перекладати свої ментальні образи в фізичні імпульси, означає сказати, що лицедії є лицедіями. Але серія мікрорухів, відкритих у наукових лабораторіях, в яких вимірюється рівновага, наводить нас на іншу думку: вони є життєвим джерелом, яке приводить до народження присутности лицедія.

Повернімося до театру *но*. Духовність, яка характеризує це дійство, змінюється залежно від стилів і принципів акторських сімей. Ці стилістичні відмінності пов'язані з різними процедурами, які використовуються для компонування "зручної" рівноваги. Фахівець з японського театру пише:

> Моє загальне враження – після перегляду такої кількости різних акторів – зводиться до того, що тіло легко нахилене вперед. Однак Сіро сказав, що в школах Кандзе і Конго театру *но* є достатньо індивідуальних відмінностей, які не можна узагальнювати; в школі Гошо тіло легко подане назад; в школах Кіта і Конпару наголошують на зігнутих колінах, отож тіло видається радше опущеним, аніж поданим вперед чи назад. Як загальне правило, сказав Сіро, занадто великий нахил тіла вперед робить тіло нестабільним і зменшує сценічну присутність актора, в той час, як занадто великий прогин назад заважає проєктувати енергію вперед. Я пояснюю це тим, що кожний індивідуум повинен знайти критичний рівень нахилу, який є правильним для його основної позиції.

Звичайно, якщо людина стоїть прямо, вага тіла рівномірно розподілена по п'ятах ступнів – але таке відсутнє в *но*. Кіта Нагайо, актор *но* школи Кіта, під час літнього інституту UCLA 1981 року говорив своєму класові, що рівновага повинна триматися на суглобах пальців ступні, таке ж

> пояснення я чув від інших акторів театрів *но* і *кьоґен*. Однак Номура Сіро сказав, що, коли він стоїть, вага знаходиться на п'ятках його ступнів... Особливе розміщення ваги на ступнях також може бути результатом утримування граничної позиції осанки тіла, яку актор *но* вважає для себе найефективнішою[6].

Основні позиції класичних форм азійського театру і танцю є прикладами свідомого і контрольованого спотворення рівноваги. Те саме можна сказати і про основні позиції у балеті та в системі міми Декру, де відкидаються техніки повсякденної рівноваги і, натомість, засвоюється надійна рівновага, яка розширює тілесне напруження.

Я навів ці приклади тому, що ця надійна рівновага є очевидною для глядача і кодифікованою, згідно з дуже точними правилами, для лицедія. Ті самі принципи – не настільки очевидні, але свідомі, – можна побачити у кожному майстерному лицедії, навіть якщо він належить до некодифікованої традиції і навіть якщо він сповідує реалістичний стиль.

"Як ви вважаєте, чи відрізняється сценічна хода від того, як ми ходимо на вулиці? Авжеж". Так Торцов-Станіславський розпочав свій курс пластики, вирізняючи ходу драматичного актора від хореографії танцівника. Він пояснює відмінності поміж ними, небезпеку від їхнього перебільшення і умови, потрібні для їхньої пластичности, "які є енергією, що б'є з найглибших джерел їхніх сутностей... Так, начебто мережа входить у вашу систему м'язів, вмикаючи ваші внутрішні моторні центри, вона пробуджує вас до зовнішньої активности". Він детально зупиняється на сценічній ході, на системах її розвитку і застосування. "Іншими словами, насамперед навчімося ходити, як на сцені, так і поза нею".

Торцов-Станіславський пропонує одну вправу за іншою, роблячи висновки, які випливають з різних типів постановки ходи: тип ходи китайської жінки, "вузьке взуття для

перетворення людських ступнів у копита, такі, як у корів", хода жінки, яка "постраждала на вівтарі моди і поганих каблуків". Він пояснює структуру ноги і ступні, різні способи контакту ступні з землею, фази руху, коли вага переміщується з однієї ноги на іншу, як піднятися у повітря... не догори, а вперед, вздовж лінії горизонту. Він аналізує функції стегон і таза: "У них подвійна функція. На першому місці, подібно до хребта, вони пом'якшують поштовхи збоку та коливання торсу з боку в бік, коли ми йдемо. По-друге, вони виштовхують всю ногу вперед щоразу, коли ми робимо крок". Частиною цього аналізу є його опис сцени, яка справила на нього сильне враження: парад солдатів. Солдати були за огорожею; було видно тільки їхні груди, плечі і голови. "Здавалося, вони взагалі не йшли, а котилися на ковзанах або нартах над абсолютно спокійною поверхнею. Було відчуття, що вони планерують... верхні частини їхніх тіл пропливали за огорожею горизонтальною лінією".[7]

Мейєрхольд стверджував, що він визначає талант актора, дивлячись, як той використовує свої ступні, за динамікою, з якою вони вступають в контакт із землею та рухаються. Він викликав в уяві актора образ енергійної, функціональної грубої ходи моряка на палубі корабля. В одній своїй вправі він навіть говорив про "екстаз ніг", який виявляє реакцію актора під кінець дії.[8] Він намагався знайти основний закон руху, розмірковуючи над своїми рухами, коли одного дня ковзався по слизькій вулиці. Падаючи вліво, він автоматично повернув свою голову і руки вправо, використавши їх як противагу.[9]

У біомеханіці, говорив Мейєрхольд, кожний рух повинен бути свідомо реконструйованим з тим, щоб він набував динаміку, яка є в автоматичних реакціях для підтримки рівноваги, але не через статику, а через втрату та поновлення рівноваги за допомогою серії послідовних пристосувань.[10] Цей принцип ідентичний принципові *падіння/поновлення*, згідно з яким Доріс Гампфрі сконструювала свій метод танцю: хтось починає рухатися падаючи; в наступній фазі він контролює падіння центру ваги.

Шарль Дюллен часто говорив, що актор-початківець не замислюється, як рухатися на сцені. Він відпрацьовував численні вправи і теми для імпровізації на різні типи руху й аналізував їхні впливи на м'язовий тонус, позу, ритм і роботу очей.[11]

"Ступні є центром експресивности, вони передають свої реакції решті тіла".[12] Це твердження Ґротовського стало вагомим висновком тренінґу, який він розробив зі своїми акторами, використавши велику кількість вправ і завдань на створення нових позицій та динаміки.

У театрі "Одін" *ґанґене*, тип руху, ходи і зупинок, є тим, до чого актори постійно повертаються під час індивідуального тренінґу, незалежно від того, скільки років вони працюють.

"Вся техніка танцю, – говорить Санджукта Паніґрагі, описуючи індійський танок *одіссі*, звертаючись до головного принципу, який реґулює життя лицедія, – ґрунтується на поділі тіла навпіл однією вертикальною лінією, яка проходить крізь нього, і на нерівному розподілі ваги: часом її більше на лівій половині, а часом – на правій".

Танок підсилює, як під мікроскопом, ці тривалі та миттєві зміни ваги, що залишається у нас нерухомою, коли ми стоїмо, ті зміни які лабораторії, що спеціалізуються на вимірюванні рівноваги, виражають за допомогою складних діаграм.

Це і є *танок рівноваги*, в якому лицедій розкриває головні принципи, спільні для всіх сценічних форм.

Фей-ча, "летючі ступні": так називається основна хода в Пекінській опері.

Танок опозицій

У пошуку принципів, на яких тримається життя лицедія, можна знайти численні відмінності поміж театром, танцем і мімою.

Ці відмінності, у будь-якому випадку, змінні. Ґордон Креґ, зневажаючи викривлену критиками оцінку способу пересування

по сцені англійського актора Генрі Ірвінґа, просто казав, що Ірвінґ не ходив по сцені, а танцював.

Те саме стверджували – але з неґативним підтекстом – для знецінення пошуку Мейєрхольда. Після його постановки "Дон Жуана" деякі критики писали, що це був насправді не театр, а балет. Вони ще не були здатні оцінити те, що було очевидним для Мейєрхольда: суть сценічного руху, ґрунтованого на контрастах, який згодом він назвав біомеханікою, спільна для обох жанрів, як для танцювальної, так і для вербальної вистави. Ми ж поговоримо про цей "балет" – біомеханіку – в подальших розділах.

> Чи не є танцем піднімання очей догори? Коли очі вже не можуть підніматися вище, чи не є танцем піднімання голови? Ні, погляд має свій напрям. Але якщо проводити поглядом якусь річ, яка рухається геть, потрібно подавати шию назад, а отже, грудну клітку, талію, таз... де ж починається танок? У шиї, чи у стегнах?[13]

Встановлення жорсткої відмінности поміж танцем і театром оголює глибоку рану, вакуум без традиції, що постійно загрожує привести актора до статичного тіла, а танцівника до віртуозности. Класичному азійському лицедієві така відмінність видалася б абсурдною, такою ж абсурдною вона була б для европейських лицедіїв інших історичних періодів: для блазня чи для комедії дель'арте, чи для єлизаветянського актора. Ми можемо спитати лицедія театру *но* чи *кабукі*, що означає слово "енергія" в його роботі, але він заперечно захитав би головою, якщо б ми попросили його встановити різницю між танцем і театром.

"Енергія, – твердив актор *кабукі* Савамура Соджуро, – може бути перекладена як *коші*". Однак, розповідав актор театру *но* Гідео Кандзе: "Мій батько ніколи не казав мені: "більше *коші*". Він учив мене цьому так: коли я йшов, він притримував мене за стегна". Щоб подолати опір, який чинив батько, він був змушений

нахиляти легко вперед свій корпус, зігнути ноги в колінах, опиратися ступнями об підлогу і радше ковзати, аніж робити звичайний крок: ефективний засіб навчання основної ходи театру *но*. Енергія, як *коші*, з'являється не від простої зміни рівноваги, а від напруження, яке виникає поміж опозиційними силами.

У школі *но* сім'ї Кіта використовуються різні засоби. Лицедій має уявити, що над ним висить металеве кільце, яке тягне його догори, а він мусить чинити йому опір, щоб втримати свої ступні на підлозі. *Гіппарі гаі* – цей японський термін визначає опозиційні напруження. *Гіппарі гаі* міститься поміж верхньою і нижньою частинами тіла лицедія, як і поміж передньою і задньою його частинами. *Гіппарі гаі* існує також поміж лицедіями і музикантами. Вони взаємодіють через дисонанс, намагаючись відхилитися один від одного, поперемінно дивуючи один одного, збиваючи темп один одного, не стільки рухаючись у протилежні напрями, скільки втрачаючи контакт поміж собою та свою особливу опозиційну взаємозалежність.

Розвиваючи цю концепцію, ми могли б сказати, що надповсякденні техніки тіла через *гіппарі гаі* пов'язані з техніками повсякденного використання. Ми фактично побачили, що надповсякденна техніка відрізняється від повсякденної, однак все одно зберігаються напруження, якщо вони не відокремлені одна від одної.

Тіло лицедія передає глядачеві своє життя через міріади напружень поміж опозиційними силами. Це – *принцип опозиції*. Деякі традиції сконструювали складні системи композиції на основі цього повторювального принципу, який використовують всі лицедії, свідомо чи підсвідомо.

Кодифікована система руху лицедія Пекінської опери будується на цьому ж таки принципі: кожна акція повинна починатися з руху в бік, протилежного тому, в який вона має бути здійснена. Всі форми традиційного балійського театру побудовані на конструюванні серій опозицій поміж *керас* і *маніс*. *Керас* означає

сильний, твердий, енергійний; *маніс* – делікатний, м'який, ніжний. Поняття *маніс* і *керас* можна застосувати до різних типів рухів, до позицій різних частин тіла під час танцю, до різних послідовностей того ж самого танцю. Якщо проаналізувати *аґем*, одну з основних позицій балійського танцю, то можна зауважити, що вона складається зі свідомого чергування позицій *керас* і *маніс* у різних частинах тіла.

Танок опозицій характеризує життя лицедія на різних рівнях. Але загалом, у пошуках цього танцю, лицедій має компас, який допомагає йому орієнтуватися: неспокій. *Le mime est à l'aise dans le mal-aise* ("Міму зручно, коли незручно"), – каже Декру,[14] і його підтримують майстри багатьох традицій. Токуго Азума, майстер японського танцю *буйо*, постійно нагадувала своїм студентам відштовхуватися від болю як засобу перевірки, чи є правильною прийнята позиція. Якщо поза не викликає болю, вона неправильна. І усміхаючись, вона додавала: "Але якщо боляче, це ще не означає, що позиція правильна". Такі самі поради давали Санджукта Паніґрагі, майстри Пекінської опери, класичного балету чи балійського танцю. Отож, дискомфорт використовується як система контролю, особливий внутрішній радар, за допомогою якого лицедій спостерігає за собою під час гри. Це спостереження здійснюється не очима, а фізичним чуттям, яке перевіряє в тілі роботу незвичних, надповсякденних напружень. "Акторе, мій друже, мій брате, ти живеш тільки у протилежностях, протиставленнях та протидії. Ти живеш тільки в "проти"".[15]

Коли я запитав балійського майстра І Маде Масек Темпо, який талант лицедія є найбільшим, він відповів, що це – *таган*, "вміння чинити опір". Те ж саме присутнє в робочій мові китайського лицедія, який досягає високого рівня майстерности, коли оволодіває *кунґ-фу*, – буквально, "вмінням бути швидким, чинити опір". Ця термінологія наштовхує на те, що іншою мовою можна назвати "енергією" вмінням бути впертим у роботі. Ми обговоримо це у п'ятому розділі.

Кацуко Азума, наприклад, пояснює, які спільні сили, що спричиняють рух, присутні в *буйо* і *но*, коли тіло легко нахилене вперед, а руки описують перед тілом м'яку криву лінію. Вона свідчить про сили, які діють у бік, протилежний тому, що є очевидним: руки не випрямлені, вони начебто притискають до грудей велику коробку. Тому, рухаючись назовні, вони, насправді, чинять тиск всередину, так само як і торс, під дією тиску ззаду, чинить опір і нахиляється вперед.

У різноманітних повсякденних техніках тіла сили, які оживляють акції випрямляння і згинання рук, ніг чи пальців кисті, діють почергово. У надповсякденних техніках у дію вступають дві опозиційні сили (витягування і згинання). Чи, може, краще сказати, що руки, ноги, пальці, хребет, шия випрямляються, начебто вони чинили опір силі, яка примушує їх зігнутися.

Той, хто має бодай початкові знання з анатомії, може заперечити, що цей спосіб дії не дуже відрізняється від природньої механіки руху в повсякденному житті. Але, так чи інакше, він відрізняється від того, що ми звичайно *відчуваємо* в нашому тілі та в тілах інших. Надповсякденні техніки зазнають деталізації, постають перед глядачем, а отже, значуще зображають один аспект, прихований у повсякденному житті: *показ* чого-небудь породжує інтерпретацію.

Це один із об'єктивних аспектів кожної артистичної техніки. Рядок з Ґете: "Любов і мистецтво підсилюють маленькі речі".

Нелогічна логіка та цінність недоліку

Термін "стилізація" часто відволікає увагу від спостереження за тим, як лицедії з Північного полюса чинять деформацію природних позицій без очевидної мотивації. Вони користуються непослідовними та неекономними нормами, які є цілком нелогічними, і які вимагають, без будь-якого наміру, великих зусиль навіть у нерухомій позиції.

Якщо ми постійно повторюватимемо, що тут йдеться не про що інше, як про "стилізацію", можемо натрапити на подвійну помилку в розумінні цієї справи. З одного боку, обмежуючись ідеєю, що кожна культура має свої особливі звичаї, ми іґноруємо доказами їхньої безпосередньої кінестетичної ефективности, очевидної навіть для тих, хто в самих цих звичаях майже не обізнаний. З іншого боку, якщо ми сприймемо "стилізацію" як знак для розпізнавання та визначення кожної індивідуальної традиції, а отже як факт, утверджений історичними відмінностями, – ми притупимо нашу здатність дивуватися і бути дивними. Тоді різноманітні способи побудови сценічної поведінки, яка є хоч і штучною, але правдоподібною, не видаватимуться нам дивнішими, ніж очевидні відмінності поміж різними мовами. Отже, ми проіґноруємо спосіб мислення, притаманний практиці надповсякденних технік: нелогічну логіку.

Цікаво спостерігати за лицедіями, коли вони позбуваються технік повсякденної поведінки, навіть коли вони виконують прості дії (встають, сідають, ідуть, дивляться, говорять, торкаються, беруть). Але ще цікавішим є те, що ця нелогічність чи первісна відсутність відрази до повсякденної економної практики, згодом організовується у нову систематичну логіку. Карколомна штучність, яка притаманна надповсякденним технікам, створеним лицедіями з Північного полюса, приводить до нової якости енергії. Лицедій через довгу практику і постійний тренінґ набуває цієї "нелогічности" через процес іннервації, розробляє нові нейром'язові рефлекси, які призводять до поновлення культури тіла, "другої натури", нової логіки, штучної, але з ознаками *біосу*.

Вдамося до прикладу. Наші руки і пальці постійно зазнають зміни напружень і позицій, коли ми говоримо (і жестикулюємо) і коли ми діємо чи реаґуємо для того, щоб взяти щось, підтримати себе, попестити когось. У випадку акції чи реакції позиція кожного пальця змінюється, як тільки очі передають потрібну інформацію, залежно від того, чи потрібно нам взяти шмат розбитого скла чи крихту хліба, важкий словник чи повітряну

кулю. Наші пальці до того, як взяти предмет, набувають попереднього м'язового тонусу, відповідно до ваги і фактурної якости предмета. Маніпуляторні м'язи одразу беруться до роботи. Асиметрія пальців є ознакою життя, вірогідности, які унаочнюються через напруження маніпуляторних м'язів, готових до дії, відповідно до ваги, температури, товщини, фактури предмета, до якого прямує рука, але й також відповідно до емоційної реакції, яку викликає в нас предмет.

Рука діє і роблячи це – промовляє.

У повсякденному житті ці акції та реакції відбуваються в згоді з нерефлективною органікою, результатом генетично переданого та культурно привитого автоматизму. Якщо немає перешкод, сорому, страху, хвороби, які можуть перервати процес, – ми кажемо, що рука рухається "природньо".

Лицедії Південного полюса, перебуваючи на вершині своєї майстерности, знають як подолати перешкоди, які виникають у штучній ситуації сцени, і досягнути плавного виконання акцій і реакцій аж до тих миттєвих процесів, які підвладні витонченому автоматизмові повсякденного життя.

Проте лицедії Північного полюса не переймаються подібністю з повсякденною поведінкою. Коли їхня майстерність на високому рівні, вони трансформують кодифіковану систему в "другу натуру", логіка якої рівнозначна логіці органічного життя.

В Індії *гаста мудра* є основою відпрацювання "другої натури" рук. У санскриті *гаста* (рука) *мудра* (знак) стосується зашифрованої мови, що передається за допомогою певних позицій рук і пальців. Вона походить від священних статуеток і молитовних практик. Будучи використаною лицедіями для підсилення чи перекладу слів тексту чи для ілюстрації якоїсь його деталі, *мудра*, понад і поза своєю ідеограматичною цінністю, набуває динаміки, гри напружень і опозицій, візуальний вплив яких вирішується через детермінацію їх значень глядачем. Не зважаючи на "стилізовану" штучність жестів, глядач сприймає

їх як рівнозначну – хоч і відмінну від повсякденного життя – послідовність.

Балійські лицедії, хоч і належать до культури Гінді, втратили поняття *мудра*, але зберегли багатство своїх мікроваріацій та вібруючу асиметрію життя, якою вони наповнені. Симфонія чергувань поміж силою і м'якістю (*керас* і *маніс*), поміж статикою і рухом у кожному окремому пальці та в усій руці, змінює штучність у послідовну і життєву якість.

Ось так описує виставу глядач:

> Одного разу я бачив Коно Івао в ролі китайської красуні Ян Куей-фей у п'єсі *Котей* театру *но*, і я ніколи не забуду красу його рук, які завжди ледве показувалися з-під його рукавів. Коли я дивився на його руки, то випадково опустив погляд донизу на свої руки, що спочивали на колінах. Знову і знову я дивився на руки актора, порівнюючи їх зі своїми; поміж ними не було різниці. І все ж дивно – руки людини на сцені були невимовно красивими, у той час як руки на моїх колінах були лише звичайними руками.[16]

Інший характерний приклад можна знайти у використанні очей та способах спрямування погляду. Звичайно, ми дивимося прямо під кутом приблизно тридцять градусів нижче від горизонту. Якщо ми триматимемо голову прямо, а очі піднімемо на тридцять градусів догори, в шиї та у верхній частині тіла з'явиться напруження, яке відіб'ється на нашій рівновазі.

Актор *катакалі* супроводжує свої руки очима, компонуючи *мудри* трішечки вище від свого звичайного рівня споглядання. Балійські лицедії дивляться догори. У всіх позиціях *ліанґ-ксіанґ* ("раптове заморожування позиції") Пекінської опери очі підняті вгору. Актори театру *но* описують, як вони гублять відчуття простору і як важко їм втримати рівновагу з причини вузеньких отворів в їхніх масках, які обмежують їхнє бачення. Це ще одне пояснення їхнього способу пересування, в якому ступні не

відриваються від підлоги; вони як сліпці, які ковзають, намацуючи свій шлях, завжди готові спинитися у випадку непередбачених перешкод.

Коли всі ці лицедії грають, то вони використовують інший кут споглядання, який відрізняється від їхнього повсякденного життя. Їхня фізична позиція зазнає зміни, як і м'язовий тонус тіла, тиск ступнів на підлогу, рівновага. Логічна нелогічність надповсякденного способу використання очей спричиняє якісну зміну енергії.

Коли ж ці елементи сценічної поведінки сплітаються в одне ціле, вони видаються набагато складнішими за повсякденні рухи. Насправді ж, вони є результатом спрощення: вони скомпоновані у рухи, в яких опозиції, що виявляються на найпростішому рівні, керують життям тіла. Так трапляється тому, що якась кількість сил опозицій зазнає виокремлення, підсилення і складання, одночасного чи послідовного. І знову ж таки, це не економне використання тіла, тому що в повсякденних техніках ці сили мають тенденцію до поєднання з подальшим збереженням часу та енергії.

Декру каже, що мім є "образом роботи",[17] який втілюється тілом. Він висловлює думку, яка може бути застосована до інших традицій. Часом цей тілесний "образ роботи" відверто відкритий, часом він прихований, як, наприклад, у випадку з танцівниками балету, які маскують свою вагу і зусилля під образом легкости та ґрації.

Принцип опозицій, які є суттю енергії, пов'язаний з принципом спрощення. Спрощення у цьому випадку означає недолік деяких елементів, які кличуть на допомогу інші елементи, роблячи ті інші елементи важливішими. Даріо Фо пояснює, що сила руху лицедія є результатом "синтези", концентрації всередині маленького простору акції, яка вимагає великих затрат енергії та відтворює тільки суттєві елементи та відкидає всі допоміжні.

Декру розглядає тіло значно обмеженим порівняно з корпусом, а рухи рук і ніг сприймає як жарт. Ці рухи, якщо вони

народжуються тільки в суглобах, – у плечі, лікті, зап'ясті, коліні, щиколотці тощо, – не заанґажовують у дію корпус, а отже, не впливають на зміну рівноваги. Вони залишаються голою жестикуляцією. На сцені вони оживають тільки тоді, коли стають продовженням імпульсу чи мікроакцій, народжених у хребті.[18] Тієї самої концепції притримувалися всі майстри "фізичної дії", від Станіславського до Ґротовського (навіть якщо "метод фізичної дії" не обмежується тільки цим аспектом, а передбачає детальну композицію внутрішніх образів).

Можна зробити цінний висновок щодо орієнтації у нашому ремеслі: ми можемо вийти на ту саму вулицю, йти в протилежному напрямі. Мікроакції, якщо вони справді є такими, а не жестикуляцією, можуть бути ввібраними корпусом при збереженні їхньої оригінальности. Акції трансформуються в імпульси, у мікроакції майже нерухомого тіла, що діє. Цей процес, згідно з яким простір, який займає дія, зазнає обмеження, можна назвати поглинанням дії.

Наслідком процесу поглинання дії є підсилення напружень, які оживляють лицедія і сприймаються глядачем незалежно від розмірів самої дії.

Протидія поміж однією силою, яка підштовхує дію вперед, та другою силою, яка її притримує, перетворюється у серію правил, згідно з якими встановлюється опозиція поміж енергією, затраченою в просторі, та енергією, затраченою в часі. Деякі лицедії кажуть, що дія радше продовжується, аніж повинна зупинитися, у той час як жести завмирають у просторі.

У *но* і *кабукі* використовується вираз *тамеру*, який може бути переданий китайською ідеограмою "нагромаджувати" або японською ідеограмою "підкоряти те, що є гнучким і стійким", подібно до бамбукової очеретини. *Тамеру* вказує на дію утримування, збереження. Від *тамеру* походить *таме*, вміння зберігати енергію, зосереджуватися на обмеженій у просторі акції з енергією, потрібною для виконання набагато більшої акції. Майстерність лицедія визначається рівнем володіння цим вмінням.

Щоб сказати учневі, що йому бракує сценічної присутности, майстер каже, що в нього є або немає *таме*.

Все це може видатися занадто ускладненою і надмірною кодифікацією мистецтва лицедія. Насправді, це народжено досвідом, спільним для лицедіїв багатьох традицій: компресія – аж до гранично малих рухів – тієї самої кількости фізичної енергії, потрібної для втілення набагато більшої і складнішої акції. Наприклад, заанґажування всього тіла для того, щоб прикурити сигарету, так начебто сірник був важким, як великий камінь, або ж розпеченим; тримати рот легко відкритим, використовуючи зусилля потрібні для того, щоб розкусити щось тверде. Цей процес виконання малої дії, так начебто вона була набагато більшою, приховує енергію і наповнює життям все тіло лицедія, навіть якщо воно не рухається.

Можливо тому так багато лицедіїв спромоглися перетворити так звану "сценічну справу" у великі сцени. Коли вони мусять припинити гру і чекати обабіч, поки інші лицедії виконують головну дію, вони здатні притаїти у собі, в майже непомітних рухах, силу акції, від якої вони відмовляються.

"Сценічна справа" не належить виключно до західної традиції. У сімнадцятому і вісімнадцятому століттях лицедій *кабукі* Канеко Кічізаемон у трактаті з майстерности лицедія під назвою "*Пил у вухах*" наводить вислів Мацумото Назаемона: в деяких виставах, коли танцює тільки один лицедій, інші лицедії повертаються спиною до публіки, сідають перед музикантами і розслабляються. "Я не розслабляюся, – говорить Мацумото Назаемон, – навіть якщо я знаходжуся перед музикантами, я продовжую танцювати у моїй думці. Якщо б я не робив цього, вигляд моєї спини став би настільки потворним, що вистава могла б провалитися."[19]

Театральна цінність недоліку зводиться не до того, аби "прямувати" до чогось невизначеного, до не-дії. На сцені недолік для лицедія радше означає "утримання" від того, що характеризує сценічну присутність, щоб не змарнувати її надлишком експресивности та життєздатности. Краса недоліку фактично є

суґестивністю непрямої дії, життя, яке виявляється з максимальною інтенсивністю при мінімальній активності.

Цей спосіб мислення і цей чин досягають свого максимального вияву в *іґусе*, особливій секвенції театру *но*. Головний лицедій, *сіте*, сидить на середині сцені, непорушний як камінь, його голова легко похилена, в той час як хор співає і говорить. Непосвяченому глядачеві видається, що позиція *сіте* є інертною і для неї непотрібні будь-які вміння. Хоча лицедій танцює. Всередині самого себе. Техніка заперечує саму себе, вона опанована і перевернута з ніг на голову. Це театр, який виходить за свої межі. *Іґусе* означає "акція тиші" або "танок серця".

Великий лицедій театру *но* Гідео Кандзе, який помер у 1977 році, одного разу при розмові про *іґусе*, під час якого лицедій, здається, протягом довгого проміжку часу нічого не робить, сказав:

> Я хочу існувати на сцені як квітка, якій випадково пощастило там зацвісти. Кожний глядач теж сидить, розмірковуючи про свої власні образи. Теж як квітка. Жива квітка. Квітка повинна дихати. Сцена розповідає історію квітки.[20]

Рівнозначність

Ми ставимо квіти у вазу, ми робимо так, аби показати, які вони красиві та задовольнити наші відчуття зору і нюху. Ми також можемо надати їм іншого значення: синівського чи релігійного благочестя, любови, визнання, поваги. Але якими б вони не були красивими, квіти мають один недолік: вирвані зі свого власного контексту, вони продовжують бути собою. Вони як той лицедій, описаний Декру: людина, якій суджено представляти людину, тіло, яке імітує тіло. Це може приносити насолоду, але цього недостатньо, щоб розглядати його як мистецтво. "Щоб стати мистецтвом, – додає Декру, – ідея речі повинна відтворитися через іншу річ."[21] Квіти у вазі, таким чином,

є просто квітами у вазі, часом вони є предметом мистецьких робіт, але не самою мистецькою роботою.

Але уявімо собі, що зрізані квіти свідчитимуть про битву поміж рослинами за ріст, за підняття над землею, в яку вони пустять свої корені ще глибше для того, як будуть здійматися до неба. Уявімо, що ми хочемо представити плин часу, коли квітка цвіте, росте, в'яне, опускається і вмирає. Якщо ми так зробимо, то квіти стануть чимось іншим, ніж квіти, і тоді це стане мистецькою роботою. Ми створимо *ікебану*.

Ідеограма *ікебани* означає "оживляти квіти".

Перерване життя квіток, можна відтворити заново. Сам спосіб дії є зрозумілим: щось вихоплене з нормальних умов свого життя (така доля всіх наших повсякденних квіток, поставлених у вазу), і ці умови заміщуються і перебудовуються за іншими, рівнозначними правилами.

В умовах минущости ми не можемо представити цвітіння і в'янення квіток. Але через аналогію з простором можна відтворити плин часу. Можна поєднати квітку в бруньці з квіткою в цвіті. Дві гілки, – одна спрямована вгору, а інша донизу, – вказують напрями, в яких розвивається рослина, на одну силу, яка притягує її до землі, та іншу, яка тягне її догори. А третя, що косо прогинається, може представити собою комбіновану силу, яка поєднує опозиційні напруження. Ця композиція видається витончено стилізованою, однак, вона є наслідком аналізу і розбору феномену перетворення енергії, яка діє в часі, в композицію ліній, які, згідно з принципом рівнозначности, поширюються у просторі.

Це рівнозначне переміщення створює композицію нових значень, відмінних від справжніх. Гілка, спрямована вгору, асоціюється з Небом, гілка, спрямована донизу, із Землею, а середня вітка – з ознаками цих двох опозиційних значень – з Людиною. Результат схематичного аналізу цієї реальности та перетворення цієї реальности – приводячи до принципів, які представляють її без відтворення, – стає об'єктом філософських міркувань.

“Відстоюючи концепцію бруньки, розум стикається із складністю, тому що він стає жертвою стрімкого розвитку і виявляє, всупереч нашому мисленню, сильний імпульс бути не брунькою, а квіткою.” Ці слова Бертольд Брехт приписує Гу-йє і додає: “Таким чином, для мислячої людини концепція бруньки квітки вже стає концепцією чогось, що прагне бути іншим, ніж воно є.”[22] Це “складне” мислення є якраз тим, чим йому пропонує бути *ікебана*: вказівкою на минуле і порадою на майбутнє, статичним зображенням безперервного руху, який перетворює позитивне у неґативне і навпаки.

Абстрактні значення народжуються в *ікебані* від точної роботи над аналізом і передачею фізичних явищ. Якщо відштовхуватися від самих абстрактних значень, тоді неможливо осягнути всю конкретність і точність *ікебани*, коли ж відштовхнутися від прецизійності та конкретики, тоді можна збагнути ці абстрактні поняття. Часто лицедії намагаються підступити до конкретного через абстрактне. Вони переконані, що точкою опори може бути те, що хтось хоче виразити, а значить, що слід скористатися технікою, яка найбільше пасує для цієї виразности.

Ікебана показує, як певні сили, які діють у часі, можуть бути рівнозначно замінені просторовими поняттями. Декру наполягає на цьому використанні рівнозначности, що є повторювальним принципом. Його міма ґрунтується на суворому заміщенні надповсякденних напружень рівнозначними напруженнями, притаманними повсякденним технікам тіла. Декру пояснює, як можна представити акцію, взяту з повсякденного життя, *абсолютно* протилежною грою. Акція штовхання чого-небудь показується не випинанням наперед грудної клітки і обпиранням об землю заднньої ноги, – як це робиться звичайно, – а через прогинання дугою хребта, так начебто, замість поштовху, відбувається реакція на поштовх зі зігнутими перед грудною кліткою руками і обпиранням об землю передньої ноги. Це послідовне і корінне перевертання сил, характерних для надповсякденної акції, виконують роботу,

притаманну повсякденній акції. У цьому – основний принцип театру: на сцені акція повинна бути реальною, але не завжди реалістичною.

Все, що відбувається, подібне до того, коли спершу лицедій розкладає тіло на частинки, а потім складає його воєдино згідно з послідовними і антаґоністичними рухами. Лицедій не проживає саму акцію, він лише відтворює життя акції. У кінці цієї роботи над розкладанням і відтворенням тіло перестає бути на себе схожим. Як квіти у вазі чи як японська *ікебана*, лицедій виривається з "природнього" контексту, в якому переважають повсякденні техніки. Як квіти і гілки *ікебани*, лицедії – для того, щоб бути сценічно живими, – не можуть представляти себе *такими, якими вони є*. Вони мусять відтворити те, що вони хочуть показати, з використанням сил і способів дії, які мають рівноцінні значення і рівноцінну ефективність. Іншими словами, вони повинні позбутися своєї власної "спонтанности", тобто, свого власного автоматизму.

Різноманітними кодифікаціями мистецтва лицедія є, понад усе, його методи, як позбутися автоматичних реакцій повсякденного життя і створити рівнозначні йому реакції.

Природньо, що це руйнування автоматизму не є виразністю. Але без цього руйнування виразности не буде.

Актор, розмовляючи зі своїм режисером, пояснює свої власні критерії гри:

> Я розмовляю від третьої особи і кличу когось, але затримуюсь якусь мить до того, як показую на нього або повертаюся до нього. Або ж я описую подію. Коли я хочу підкреслити текст фізичними діями, я затримую їх. Спочатку я кажу, а вже потім "описую" фізично.[23]

"Вбий дихання. Вбий ритм", – постійно говорив Кацуко Азумі її майстер. "Вбити" дихання і "вбити" ритм означає бути свідомим тенденції до автоматичного поєднання жестів з ритмом дихання,

мовлення і музики та до руйнування цього поєднання. Протилежним до автоматичного поєднання є свідоме творення нових зв'язків.

Настанови вбити ритм і дихання, як висловлювався майстер Кацуко Азумі, показують, як пошук опозицій може призвести до розриву з автоматизмом повсякденних технік. Фактично, вбити ритм – означає створити опір, серію напружень, щоб запобігти збігу потоку слів з діями, які їх супроводжують, та запобігти автоматичній синхронізації танцювальних рухів з музичними модуляціями. Вбити ритм – означає сповільнити чи, з допомогою протилежнодіючої сили, затримати видих, який є моментом відпочинку.

Всі ці принципи не є естетичними порадами, як наділити тіло лицедія красою або ж "стилізувати" його. Вони вказують на засоби *усунення* того, що є очевидним повсякденним аспектом тіла, щоб уникнути твердження, за яким тіло мусить бути тільки самим собою, представляти і відтворювати тільки самого себе.

Рішуче тіло

"Справжня виразність є вільною", – говорив Ґротовський на конференції ІСТА в Бонні у 1980 році. І пояснив чому: "Якщо актор *хоче* виразити, він розкладається на частини. Одна частина виконує його волю, друга виражає; одна командує, друга виконує команди."

У багатьох європейських мовах існує вислів, яким можна скористатися для окреслення суті життя лицедія. Це граматично парадоксальний вислів, в якому пасивна форма набуває активного значення, а вказівка на енергетичну здатність до дії представлена у пасивній формі. Цей вираз не є двозначним, він гермафродитний, він поєднує в собі як дію, так і пристрасть, і – не зважаючи на свою дивну форму – використовується дуже часто. Бо справді кажуть: *essere deciso, être décidé, бути рішучим*. І це не означає, що хтось чи щось приймає за нас рішення, а ми підпорядковуємося

цьому рішенню. Але це також і не означає, що ми приймаємо рішення самі або виконуємо дію прийняття рішення.

Поміж цими двома протилежними станами тече потік життя, наповнений образами, які мова, здається, не може відтворити. Тільки безпосередній досвід, а не тлумачення, можуть пояснити, що значить бути рішучим. Щоб виразити це словами, ми мусили б звернутися до незліченних асоціативних ідей: наприклад, до конструкції ситуацій, коли робляться винаходи. Однак, кожний думає, що він знає, що означає "бути рішучим". Всі заплутані образи і незрозумілі правила, які застосовуються для пояснення роботи лицедіїв, відпрацювання їхніх артистичних настанов та софістичних естетик стають маніпулюванням і акробатикою, коли справа доходить до пояснення досвіду. Щоб пояснити досвід лицедія, слід скористатися складною стратегією, щоб штучно створити ті умови, в яких був набутий той досвід.

Уявімо собі, що нам раптом вдалося увійти в інтимний світ роботи, яка відбувалася в Токіо поміж Кацуко Азумою та її вчителькою Токуго Азумою. Токуго вважає, що, якщо їй вдасться передати свій досвід учениці, вона так само передасть їй і своє ім'я. Тоді Азума каже до майбутньої Азуми: "Знайди своє *ма*". Як для архітектора *ма* означає простір, так для музиканта – темп. А також інтервал, паузу, спокій, ритм. А ось що це значить для лицедія: "Щоб знайти своє *ма*, ти повинна вбити ритм, тобто, ти повинна знайти своє *йо-га-к'ю*."

Вираз *йо-га-к'ю* описує три фази поділу всіх акцій японського лицедія. Перша фаза визначається протидією, яка виникає поміж силою, яка має тенденцію до збільшення, і силою яка її утримує (*йо* означає "притримувати"); друга фаза (*га* – "ламати") настає, коли треба звільнитися від сили, що утримує, і перейти у третю фазу (*к'ю* – "прискорити"), в якій акція досягає кульмінації, використовуючи всю силу для того, щоб раптово зупинитися, начебто наштовхнувшись на опір; і наступає черга нового *йо*.

Щоб навчити Азуму руху згідно з *йо-га-к'ю*, вчителька тримала її за талію, а потім раптово відпускала. Азума намага-

лася зробити перші кроки (коли її притримували), зігнувши свої коліна, впершись п'ятами об землю і легко нахиливши вперед корпус. Потім, звільнена, вона швидко просувалася до особливої точки, в якій раптово зупинялася, начебто в кількох сантиметрах перед нею відкрилася глибока прірва. Якщо лицедій увібрав у себе – як другу натуру – цей штучний спосіб руху, здається, що він стає відрізаним від повсякденного простору-часу і "оживає": він – стає "рішучим". Трьома фазами *йо-га-к'ю* насичені атоми, клітини, весь організм японської вистави. Вони присутні у кожній акції лицедія, в кожному жесті, у диханні, в музиці, у кожній сцені, в кожній п'єсі, у композиції цілого дня вистави театру *но*. Це певний код, який проходить через всі рівні організації театру і класичної музики Японії.

Усе вчення, яке вчителька Азуми передала Азумі-учениці спрямовані на відкриття центру власної індивідуальної енергії. Методи пошуку скрупульозно кодифіковані, вони є продуктом досвіду поколінь. Результат невідомий, його неможливо визначити точно, він змінюється від людини до людини.

Сьогодні Кацуко Азума каже, що принцип її життя, її сценічної присутности може бути визначений як центр ґравітації, який знаходиться посередині уявної лінії між пуповиною і куприком. Щоразу коли вона грає, вона намагається знайти свою рівновагу навколо цього центру. Не зважаючи на свій великий досвід, не зважаючи на те, що вона була ученицею одного з найвизначніших учителів, і що тепер вона сама вчитель, – їй не завжди вдається його віднайти. Вона уявляє (а може це просто образи, за допомогою яких її вчителька намагалася передати їй свій досвід), що центр її енергії є стальною кулею, яка оповита багатьма пластами бавовни, у центрі трикутника, який формується лініями, що поєднують стегна і куприк. Балійський майстер І Маде Масек Темпо схвально киває головою і зауважує: "Все, що робить Азума, і справді є таким: *керас*, сила, покрита *манісом*, м'якістю".

Пройшовши стежками *біосу* лицедія, тепер ми можемо побачити його суть, яка криється:

1) у підсиленні та активізації сил, що працюють у рівновазі;
2) в опозиціях, які керують динамікою рухів;
3) у засвоєнні нелогічної логіки;
4) у подоланні автоматизму за допомогою надповсякденної рівнозначности.

Надповсякденні техніки тіла складаються з послідовности фізичних дій, які мають ґрунтуватися на впізнаній реальності, але підпорядковуються логіці, яка не є безпосередньо впізнаваною.

Ці техніки підпорядковуються процесам редукції та заміщення, виявляють в акціях найсуттєвіше, відокремлюють тіло лицедія від повсякденних технік і створюють напруження та різницю потенціалу, через які проходить енергія.

У західній традиції робота лицедія орієнтується на мережу вигадок, "магічне якби", яке стосується психології, поведінки та історії його особи і персонажа, якого він грає. Передвиражальні принципи життя лицедія не є холодними постулатами, які стосуються тільки психології та механіки тіла. Вони також ґрунтуються на мережі вигадок і "магічному якби", заанґажовуючи фізичні сили, які примушують тіло рухатися. У цьому випадку лицедій шукає *фіктивне тіло*, а не фіктивну особу.

Щоб розбити автоматизм повсякденної поведінки, кожна акція лицедія з Північного полюса зазнає драматизації: він уявляє, що він штовхає, піднімається, торкається предметів особливих форм, вимірів, ваги і послідовности. Це – справжня психотехніка, яка до того ж намагається вплинути не на психічний стан лицедія, а радше на його фізичну динаміку. Тому вона належить до термінології лицедіїв, якою вони користуються поміж собою, або яку вживає вчитель для пояснення своєму учневі, але не претендує на яке-небудь значення для стороннього глядача.

Щоб відкрити надповсякденні техніки тіла, лицедій не вивчає психологію, а створює мережу зовнішніх стимулів, на які він може зреагувати фізичними акціями.

Видатний данський фізик Нільс Бор, палкий прихильник вестерну, дивувався, чому в фіналах усіх фільмів герой стріляє швидше – навіть якщо його суперник має змогу першим дістати зброю. Бор задався метою, чи немає цьому фізичного пояснення. Він прийшов до висновку, що таке справді може трапитися: перший з них найповільніший, тому що він *вирішує* вистрілити і тому помирає. Другий виживає, тому що діє швидше, а швидший він тому, що йому не потрібно вирішувати – *він рішучий*. Це прекрасне відкриття стало результатом дотепного емпіричного дослідження: Бор і його асистент пішли в магазин іграшок, купили водяні пістолети і, повернувшись до лабораторії, годинами стрілялися на дуелі.[24]

4

НОТАТКИ ДЛЯ СПАНТЕЛИЧЕНИХ (І ДЛЯ СЕБЕ САМОГО)

E*ftermaele* означає буквально "те, що буде сказано пізніше". Відповідний переклад цього норвезького слова на українську вимагатиме двох слів: *слава* і *чесність* або, краще, *значення* і *цінність*.

Час покаже значення і цінність наших дій. Але насправді час – це *інші*, ті, хто прийде після нас. У цьому парадокс: театр є теперішнім мистецтвом.

Чи ті, хто діють засобами театру, повинні нести відповідальність перед "глядачами", яких вони ніколи не побачать? Чи їхня професійна тотожність, створена і прожита в теперішньому, є частиною спадщини для майбутнього?

* * *

У час електронної пам'яті, кіно і копіювання, театральна вистава звертається до пам'яті живої, яка є не музеєм, а метаморфозою. Цей зв'язок її викристалізовує.

Ми можемо залишити в спадщину іншим тільки те, чого ми самі не витратили повністю. Заповіт не передається всякому і

всьому. Зайво запитувати себе: хто стане моїм спадкоємцем? Однак важливо пам'ятати, що спадкоємці будуть.

* * *

Займатися театром – означає шукати значення. Зосереджений на самому собі, театр є археологічним реліктом. А ще цей археологічний релікт, який втратив свою безпосередню користь, навантажений постійно змінними цінностями. Ми можемо адаптувати цінності духу часу і культури, в яких ми живемо. Або ж ми можемо шукати *наших* цінностей.

* * *

Слово чесність, здається, належить до минулих віків і до архаїчних соціальних обов'язків. Але також воно передбачає існування вищої цінности. Воно натякає на зобов'язання не перед собою і оточенням, а перед тим, що вище нас.

Обов'язки, в тому числі дія в ефемерній реальності, можуть стати трампліном. Ви можете спілкуватися з невідомими спадкоємцями через людей, які оточують вас сьогодні.

Хтось думає про *повідомлення*, що мусить бути передане іншим, як правда, яку відкрила наша історія, наша традиція, наш досвід і наші знання, і ми прагнемо спілкування.

Я уявляю це собі як картину, намальовану сліпим художником, чия досвідчена рука окреслює рухи, а сам він не може побачити танок на полотні. Через техніку, яку ми використовуємо, через оповідання, які нас приваблюють, через інтимні рани та одкровення ми мусимо досягнути того, що більше нам не належить, що більше не називається нашими іменами, і чим не можуть керувати ні ті, хто цим займається, ні ті, хто за цим спостерігає.

Справжнє повідомлення – непередбачений і незапрограмований результат подорожі до свідомої неясности анонімности.

Eftermaele, чесність, слава. Чи можуть добре ім'я та анонімність йти пліч-о-пліч?

* * *

У книжках, пов'язаних з історією театру, переважають узагальнення: накладання і конфронтація стилів, жанрів, тенденцій, поетик, культур і народів. Справжніми протагоністами цієї історії є формули, які персоніфікуються як "французький театр", "іспанський театр", "китайський театр", "комедія дель'арте", "катакалі", "натуралістичний театр", "романтичний театр", "метод Станіславського", "театр Брехта", "театр Ґротовського" тощо. І, крім того, існують ще більші узагальнення: "середньовічний театр", "західний театр", "східний театр".

Кожному відомо, що є способи опису, умовності та абревіатури, які об'єднують сукупність випадків, змішаних чи паралельних історій. Але ці способи опису перетворюються у способи мислення, в оманливі характери.

Від цих формул, від цього об'єднання предметів задихається жива пам'ять. Значення губиться, значення неподільного; суперечлива присутність чоловіків і жінок, через усуспільнення своїх потреб і позицій, через автобіографічні рани, свою любов і ненависть, і навіть свій еґоїзм, привела до відкриття *значення* театру, створення, фраґмент за фраґментом, ментальної географії та історії, якими керується ремесло театру. Ті чоловіки і жінки, що не належать до величних історичних узагальнень, є *нашою* справжньою минувшиною.

* * *

Існує деяка анонімність, яка є результатом покірности духу часів. Наш голос задихається від всього, чим обдаровує нас інше: культура, суспільство і традиція, яка нас оточує. Ми безіменні, бо ідеї, передані нам, нас охрестили, дали нам імена.

Але існує інша безіменність, безіменність порожнечі, яку ми відкриваємо своїми силами і яка складається не *з того, що відомо*, а *з того, що я знаю*.

Ця друга анонімність є результатом особистого бунту, ностальгії, відмови, потреби знайти себе і загубити. Це потреба копати так глибоко, аби відкрити підземні печери, покриті каменем і стометровими пластами землі.

Існує техніка, за допомогою якої можна реалізувати ці наміри: техніка починань і руйнувань.

Ви мусите спланувати ваше дійство, знати, як його збудувати і штовхнути у вир, в якому воно або розламається, або дістане іншу природу: значення, які раніше не спадали на думку і які "автори" сприйматимуть як "загадки".

Цією технікою неможливо скористатися без роботи над живою тканиною, яка міститься на передвиражальному рівні. Щоб це зробити, треба бути здатним нейтралізувати одне із щупалець мозку, нехтуючи розумінням всієї інформації, всіх значень, змісту, зв'язків, асоціацій, які випромінює матеріал вистави, над якою йде робота. Одна частина мозку, що належить до системи керування, повинна відкрити для себе мовчання. Інша – працює над мікроскопічними послідовностями, начебто конфронтуючи з симфонією житейських деталей, імпульсів, фізичної та нервової динаміки. Згодом з цієї вібруючої тиші виникає несподіване значення, так глибоко особисте, що стає анонімним.

Ці метафори стануть безглуздими, якщо не буде техніки, уваги до деталей та щонайточніших напружень, якщо не буде науки про психічні і вокальні дії. Але без таких метафор та ідей техніка, наука, досконалість і точність деталей позбавляють театр сенсу.

* * *

Дзеамі, Станіславський, Аппіа, Мейєрхольд, Креґ, Копо, Арто, Брехт, Ейзенштейн, Декру... Чи можемо ми розглядати їхні твори як досвід, що передається далі, як спадщина?

Це подібно до того, що трапляється, коли ви живете довший час у чужій країні, не знаючи мови. Тисячі невідомих звуків проходять вам повз вуха, накопичуючись у вас. Протягом короткого часу ви можете оволодіти *grammelot'*ом мови, ви зможете її імітувати. Ви розрізните її з-поміж інших, але не зможете зрозуміти її. Це складно утворена маса звуків, потік яких перериває то тут то там одне дивацьке, але зрозуміле слово. Потім вам до рук потрапляє підручник з граматики і словник. Письмові знаки допомагають вам впізнати знайомі та незбагненні звуки, що з часом впорядковуються, класифікуються, набувають сенсу. Тепер ви здатні вчитися самі. Ви знаєте, чим собі допомогти і на що особливо звернути увагу, якщо ви хочете навчитися.

Книги бунтівників, реформаторів, мрійників театру можуть бути зрозумілими, якщо ми приступимо до них повні досвіду, якому поки що не можемо дати імени. Їхні слова розрухають наш неясний *grammelot* і наділять його зрозумілістю ясної свідомости.

Вони самі є прекрасними книгами, вартими того, щоб зацікавити читачів. Але їхня таємна ефективність знаходиться під буквальною, технічною поверхнею в прихованій сіті, що здатна спіймати тих, які все ще намагаються її уникнути.

Спадщина, як окультна наука, сама ловить своїх спадкоємців.

* * *

Сирим театральним матеріалом є не актор, не простір, не текст, а увага, бачення, слухання, розуміння глядача. Театр – це мистецтво глядача.

Подібно до поета з загостреними почуттями, за твердженням Бодлера, кожен глядач, навіть не усвідомлюючи цього, користується парою уявних біноклів, сприймаючи часом виставу через збільшувальні лінзи, а часом – через зменшувальні. Він сприймає цілісність на відстані, а потім поглинає деталь.

Театральна антропологія сповідує принципи, які лицедій повинен застосувати у своїй роботі, щоб спричинити цей танок почуттів і розуміння в глядача. Лицедій повинен бути свідомим цих принципів і безперестанно випробувати їхні практичні можливості. У цьому полягає його ремесло. А потім від нього ж залежатиме рішення – як і якою мірою використовувати цей танок. Це є його етикою.

Театральна антропологія не дає етичних порад, вона є передумовою етики.

* * *

Чи має театральна антропологія наукову природу?

Вона не проводить вимірювання, вона не користується статистичним методом, вона не намагається адаптувати для поведінки лицедія знання з медицини, біології, психології, соціології чи теорії комунікації.

Вона ґрунтується на емпіричному пошукові, з якого виводить загальні принципи. Вона перебуває у справжніх вимірах і зважає на ефективність сценічної дії. Вона визначає поле дослідження і використовує теоретичні засоби для використання. Вона проголошує прагматичні закони.

Чи можна в такому разі назвати її наукою?

* * *

Мова, вибрана для передачі деяких точних, технічних і зрозумілих досвідів, породжує численні непорозуміння.

Арто, очевидно, є мрійником. Креґ, спокусливий і зіпсований денді, та Декру – радше педантичні поети. Станіславський – дивак з невловимої місцевости душі.

Багато людей розгублюються, зіштовхуючись з очевидними суперечностями: чому, – особливо в момент, коли ми намагаємося дійти до чіткого розуміння театру, – слова не можуть стати

науково прецизійними, зрозумілими, без жодних двозначних відтінків? Чому вони – ліричні, суґестивні, емоційні, інтуїтивні – перескакують від однієї метафори до іншої, не даючи прямого і точного визначення речей, які вони розглядають?

Це розгублення часто призводить до безплідних запитань; якщо слова видаються неточними, – це означає, що речі, які вони описують, теж неточні; якщо вони особисті, – то під цим треба розуміти, що вони спираються на те, що є винятково особистим.

Змія кусає себе за хвіст; кажуть, письменники можуть відкрити лише свій внутрішній уявний світ, свої мрії, нав'язливі метафори, які невіддільні від їхніх духовних біографій і мистецтва.

Отож книжки, призначені для відкриття шляху до об'єктивного знання, впорядкування дії та конструювання механіки сценічного *біосу* лицедія, стають неясними томами, закритими у самих собі.

Кажуть, Арто говорив тільки про Арто. Ми читаємо Арто для того, щоб пізнати Арто. І цього досить.

Але *для кого* цього досить?

* * *

Відомо/я знаю

Одного разу Нільса Бора запитали: як у такому молодому віці він зміг відкрити періодичність елементів, за що отримав Нобелівську премію. Він пояснив, що починав не з того, що "відомо", а з того, що "він знав".

Я оглядаюся на те, що я знаю, на ті обставини, що вплинули на моє розуміння, і усвідомлюю, що впродовж мого життя як театрального ремісника, яке почалося 1964 року, все, що мені було потрібно, – це два норвезьких слова: *крафт* і *сатс*.

Я звертався до цих двох слів, коли потрібно було пояснити акторам, чого бракує в їхніх діях.

Крафт означає силу, владу.

Я казав акторові: “У тебе немає *крафт*”, або: “Ти демонструєш занадто багато *крафт*”. Або: “Твій *крафт* занадто подібний до попереднього.”

Сатс можна перекласти як “імпульс” або “приготування”, “готовність до чогось”. У мові, якою ми спілкуємося, це визначає, – з-поміж усіх речей, – момент, коли хтось готовий до дії, мить, яка передує самій дії, коли вся енергія вже є в руках, готова вступити в дію, але наче призупинена, стиснута в кулаку, як метелик тигрове око, що готовий злетіти.

Я казав акторові: “У тебе немає *сатс*.” Або: “Твоєму *сатс* бракує точности.” Або знову: “У тебе забагато *сатс*.”

Ці два слова були путівниками нашої роботи, їх достатньо, щоб пояснити здобутки, яких досягли мої друзі і я. “Метод” театру “Одін” може бути зосередженим навколо цих двох слів.

У театральній антропології все є способом розвитку в об’єктивних поняттях того знання, для якого в практиці нашої групи ми потребували лише два незрозумілих слова.

Я знаходжу той самий технічний зміст, якому притаманна дійова точність, в термінології інших майстрів, визначеної, очевидно, іншими словами: “друга натура”, “біомеханіка”, “жорстокість”, “надмаріонетка”...

* * *

Історія культури показує – якщо постійно просуватися в малозаселені території, то можна відкрити образи, метафоричні та асоціативні поняття, лінґвістичні протиставлення, сміливі словосполучення, такі як “електричний струм”, “електромагнетні хвилі”, “сила інерції”, “комплекс Едіпа”. Згодом ці незвичайні приблизні лінґвістичні визначення перетворюються в спільну домовленість, до якої долучається все більша і більша кількість людей, і нарешті, видається, що вони безпосередньо, буквально – визначають точні речі. Особиста мова стає робочою мовою, а друга – спільною мовою.

Театральних груп, які користуються спільною термінологією, небагато. Практика лицедія не є предметом дискусії. Робоча мова, яка характеризує стосунки всередині групи і служить для її членів засобом передачі корисних професійних знаків, стороннім людям видається прозаїчною, беззмістовною, важкою для розуміння або ж суто метафоричною.

Не можна листуватися, спілкуватися з зовнішнім світом за правилами своєї робочої мови.

Але водночас, якщо б хтось хотів поділитися конкретним досвідом, невідомим нікому, то мусив би уникати створених раніше понять, вербальних мереж, які є лише паразитичною імітацією мов інших наук і вчень.

Точна наукова мова, щоб створити ефект конкретности чи набути серйозного вигляду чиїх-небудь арґументів, стає щитом – ще незрозумілішим, ніж ліричні, суґестивні чи емоційні образи.

Принципова небезпека міститься не в неминучому ризику двозначного трактування, а в постійному повертанні до удаваної наукової ясности, яка експлуатує те, що вже відомо, і наділяє дослідника одним із найплідніших досягнень: пошуком власних слів.

* * *

Wer sich selbst und andre kennt,
Wird auch hier erkennen:
Orient und Okzident
Sind nicht mehr zu trennen.

Sinnig zwischen beiden Welten
Sich zu wiegen, lass' ich gelten;
Also zwischen Ost und Westen
Sich bewegen sei zum Besten!

Це строфи з "Західно-східного Дивану" Ґете, які увійшли до збірника віршів, опублікованих посмертно. "Той, хто знає себе

та інших, свідомий також і цього: Схід і Захід не можуть більше бути відокремленими. Я увів за правило перебувати в рівновазі поміж цими двома світами, так щоб завжди вибирати рух поміж Сходом і Заходом".

Театр XX сторіччя живе у русі, в пошуку нового значення для археологічного релікту, яким є його теперішній стан.

Станіславський, Мейєрхольд, Копо, Креґ, Арто, Брехт, Декру, Бек, Ґротовський, якщо бути точними, не належать до так званої "західної традиції". Як і не належать, очевидно, до східної традиції. Вони – евразійський театр:

> Схід і Захід
> Не можуть більше бути відокремленими.

Все моє театральне навчання перебувало в русі поміж Сходом і Заходом, які я зараз називаю евразійським театром. *Катакалі* і *но*, *оннаґата* і *баронг*, Рукміні Деві та Мей Ланьфан, Дзеамі та Натья Шастра знаходилися поряд з книжками російських, французьких, німецьких майстрів і поруч з Ґротовським, моїм польським учителем.

Вони уособлювали не тільки пам'ять про їхні театральні досягнення, якими я захоплювався, а передусім – деталізовану штучність їхнього лицедія-у-житті.

Довгі ночі *катакалі* в 1963 році привели мене до усвідомлення граничних меж, яких може досягнути лицедій. Але це був лише початок, який відкрив мені ці секрети лицедія, в школі Каламандалам, у Кералі. Там хлопчики, юнаки, сумлінно повторюючи вправи, ходу, пісні, молитви, гімнастику, рухи очей і жертвоприношення, викристалізовували свій *етос* як артистичну поведінку і етичну позицію.

Я порівнював наш театр з їхнім.

Сьогодні те саме слово "порівняння" видається мені недостатнім; воно стосувалося зовнішности різних театрів, їхніх розмаїтих умовностей і звичаїв.

Але під яскравими і спокусливими епідермісами я помітив органи, що оживляють їх, – і полюси порівняння зійшлися в один простий профіль, без кордонів і тріщин. І ще раз – евразійський театр.

* * *

Можна розглядати театр як етнічну, національну, колективну і навіть індивідуальну традиції. Але якщо хтось вдається до цього задля розуміння чиєсь власної ідентичности, важливими є також й інший аспект, й інша точка зору: сприйняти чийсь власний театр у міжкультурних вимірах, у потоці "традиції традицій".

Чому, на відміну від інших країн, наш актор-співак відокремлюється від актора-танцівника і актор-танцівник – від простого актора... Як нам його величати? Актором-розмовником? Актором-перекладачем-тексту?

Чому в нашій частині світу тенденцією лицедія є достатність шкіри тільки одного персонажа в кожній постановці?

Чому він тільки в поодиноких випадках досліджує можливості оволодіння контекстом усієї історії з численними персонажами, стрибками з рівня на рівень сценічної дії, раптовими переходами від першої до третьої особи, руху з минулого в майбутнє, від цілого до частини, від живої особи до речі?

Чому у нас ця можливість приписується майстрам-розмовникам або виняткам, таким як Даріо Фо, у той час як в іншому місці вона характерна кожному театрові, будь-якому лицедієві, який грає-співає-танцює сам і є частиною вистави з іншими лицедіями та іншими персонажами?

Чому в нашій частині світу функціонують всі форми класичного театру, за винятком тої, що в нас, здається, допускається лише в опері: використання слів, значення яких більшість глядачів не розуміє?

На ці запитання існують особливі відповіді на історичному рівні. Але вони стають корисними на професійному рівні, коли

стимулюють чиюсь уяву в питанні, як може розвиватися чиясь ідентичність, не суперечачи своїй натурі та історії, а виходячи за межі, які більше сковують, аніж визначають.

Достатньо поглянути ззовні, з відстані далеких країн і часів, щоб відкрити приховані можливості тут і тепер.

* * *

Хто б міг дослідити історію і теорію музики, не знаючи абетки фортепіано?

У нашій культурі усвідомлення роботи лицедія часто блокується припущенням розуміння.

Критики, вчені, теоретики і навіть філософи, такі як Геґель і Сартр, намагалися визначити творчий процес лицедія, ґрунтований на удаванні, так як вони його розуміли. Насправді, вони піддалися своєму глядацькому етноцентризмові. Вони часто уявляли процес, який був лише оманою, подальшою проекцією ефектів, яких досягають лицедії у думках своєї глядацької авдиторії.

Їхні твори ґрунтувалися на припущенні, на епізодичних твердженнях, на їхніх враженнях, як глядачів. Вони намагалися створити "науку" з того, що вони сприймали як результат, не будучи обізнаними в його додатковому аспекті: логіці процесу. Вони говорили і писали про уявний процес, начебто їхні наукові описи ґрунтувалися на емпіричних даних.

Ця позиція зберігається досі. Ми б визначили її як віру в наукове "повноваження".

Це форма лукавого і вражаючого незнання містить в собі удаваний аналіз театральної поведінки через перекладання на неї прикладів, користь яких доказана в інших сферах пошукової роботи.

Для Сент-Альбін і Дідро це було механікою сильного почуття; в часи Арчера – психологією; потім психоаналізом; упродовж брехтіанського періоду – це було протиставленням ідеалізму й

матеріалізму в історичних і соціальних науках; потім семіологією і культурною антропологією.

Цей науковий "авторитет" ґрунтується на забобонному ментальному стані. Він відстоює, що теоретичний приклад дійсний *для самого себе*, а тому є досконалим інструментом навіть тоді, коли переміщується з одного контексту в інший.

Схеми пояснення, чинні в одному контексті, *можуть* бути застосовані деінде. Так чи інакше, доцільність такого використання треба щоразу доводити.

У випадку лицедія, нормальним буде повестися, як ті професори, які віддали перевагу поглядові на небо через класичні і престижні книжки, аніж через грубий інструмент, створений Ґалілеєм.

* * *

Весною 1934 року на конґрес у Рим з'їхалися численні представники світового театру (але жодного лицедія та жодного представника класичних театрів Азії). Нова театральна архітектура, – хтось декларував, – може породити новий спосіб написання п'єс для театру. Інші відповіли, що будинок ніколи не оживляв п'єсу. А згодом втрутився Ґордон Креґ: "Існує театр, який з'являється ще до п'єс, але це не будинок з цегли і каміння. Це будинок, який складається з тіла і голосу актора." Ця розумна думка була сприйнята всіма як парадоксальна метафора.

Театральна антропологія цікавиться реальністю цієї метафори.

* * *

Дехто, збитий з пантелику, каже: "Як можна вивчати творчі процеси лицедія без дослідження його історичного і соціального контексту? Як можна порівнювати різноманітні форми сценічної поведінки, окремі повторювальні принципи, не віддаючи

належного тому, що кожний з прикладів належить до різних культурних, часами непорівняльних умов?” І робить висновок: “Театральна антропологія нехтує історією, нехтує фактом, що певним технічним способам дії притаманне особливе символічне чи ідейне значення в культурі, до якої вони належать; вона зводить все до матеріалізму сценічного *біосу*”.

Ні, театральна антропологія не редукує... а концентрується.

Ніщо не можна дослідити, не прийнявши за правило, що певну частку дійсности чи певний рівень організації повинен бути відокремлений від решти. Насправді, що-небудь є частиною чогось іншого. Але в пошуку треба знати, як діяти, коли проста деталь чи простий рівень організації містить у самому собі цілий світ.

Той, хто досліджує роботу суглобів руки, ніколи не знехтує важливістю серця, навіть якщо ніколи про нього не згадає.

Якщо не зосередити увагу на кількох особливих проблемах і на пов’язаному з ними контексті, дослідження буде неглибоким.

Постійні вимоги розглядати також і решту, “яку не можна іґнорувати”, всупереч волі, приводить лише до зміни поверхні, а всі речі залишаються такими, якими вони є.

* * *

Важливість дослідження соціального і культурного контекстів різних театрів є очевидною.

Але, очевидно, не відповідає дійсності і те, що хтось нічого не тямить у театрі, якщо не розглядає його в світлі соціокультурного контексту.

Ми часто використовуємо вислів: “Це явище не можна зрозуміти, якщо не дослідити його в світлі...” Це лише балаканина, а не визначення методу. Немає такого об’єкта дослідження, який би автоматично не ніс на собі свій необхідний контекст. Зв’язки поміж об’єктом, який відокремлено піддається розгляду, і його контекстом, що ґарантує обґрунтування методу

дослідження, є неправильними. Насправді, кожний об'єкт може належати до багаточисленних, різноманітних контекстів, однаково до нього причетних. Добрий метод – це той, в якому контекст причетний до *запитань*, поставлених об'єкту дослідження.

Я був би нерозумним, коли б, наприклад, встановлював "значення" індійського театру, не розглядаючи його у культурному контексті, в якому він практикується і звідки йдуть його корені, не ознайомившись з індійською літературою, суспільними конфліктами, релігією, історією, частиною якої є цей театр, і понад усе без глибокого знання індійських мов. Але якщо б хто-небудь встановлював впливи індійських театрів на театри європейські, – засоби і контекст, які б мусили бути тут використаними, є цілком інакшими. Контекст і засоби зміняться ще раз, якщо хтось досліджуватиме ті елементи практики індійських лицедіїв, які можуть бути використаними іншими лицедіями, або ж спільні елементи, які можуть використовуватися як прагматичний принцип орієнтації для будь-якого лицедія.

Так розглядати проблему ще не означає, що можна утвердити, начебто лицедії будь-яких часів і країн, *по суті,* рівні. Це означає, що можна побачити об'єктивне: лицедії, які працюють в організованій ситуації вистави, персоніфікуються як через глибинні відмінності, так і через глибинні спільності.

Отож, можливо провести наукове дослідження, яке б вибрало міжкультурні принципи, що *на діючому рівні* є основою сценічної поведінки.

Театральна антропологія відштовхується від цієї гіпотези. Ось чому вона ґрунтується на євразійському баченні театру і не зацікавлена ні у специфічному дослідженні театрів Азії чи тих, які в історичному контексті мали європейське походження, ні мітами про них в Європі чи в Америці, в Азії чи в Африці. Вона у цьому не зацікавлена, тому що стосується чогось іншого, а не тому, що відкидає цінність цих речей інтересів.

* * *

А *Songlines*? А Австралія? Полінезія? Африка? А всі автохтонні культури двох Америк? Стільки театрів і танців залишає поза увагою вислів “Євразійський театр!”

Євразійський театр не має на увазі театри, розташовані у певній географічній зоні, на континенті, півостровом якого є Європа. Він пропонує ментальний і технічний вимір, активну ідею у сучасній театральній культурі. Він включає всю колекцію театрів, які для тих, хто зосереджений на проблемах лицедія, стали “класичними” точками напрямів пошуку: від *Пекінської опери* до Брехта, від сучасної пантоміми до *но*, від *кабукі* до біомеханіки Мейєрхольда, від Дельсарта до *катакалі*, від балету до *буто*, від Арто до Балі... У цій “енциклопедії” зібрані воєдино рисунки з репертуарів європейської та азійської сценічної традицій. Чи подобається це нам, чи ні, чи справедливо це, чи ні, але так сталося.

Коли ми говоримо про “євразійський театр”, ми визнаємо існування єдности, схваленої нашою історією культури. Ми можемо перетнути її кордони, але ми не можемо її проіґнорувати. Для всіх, компетентних, що зосереджували свою думку на лицедієві, кордонів поміж “европейським театром” і “азійським театром” не існує.

* * *

У контексті діяльности ІСТА і дискусії щодо театральної антропології, азійські театри особливо привертають увагу, оскільки вони маловідомі. Однак у деяких випадках, вони комусь найбільше впадають у вічі, звідси непорозуміння, начебто об’єктом театральної антропології є дослідження класичних театрів Азії. Це непорозуміння підсилюється від багатозначности слова “антропологія”, яке багато людей автоматично пов’язують з “антропологією культури”, вивченням тих, хто культурно відрізняється від інших.

Театральна антропологія не проголошує “орієнталізації” західного театру. Полем її дослідження є не “Орієнт”, а техніка лицедія. Кожний ремісник належить до своєї культури, але також і до культури самого ремесла. Він має культурну і професійну ідентичність. Він може зустріти “побратимів”, які працюють в інших країнах. Ось чому *Wanderlehre*, “навчальна подорож” за межі рідної країни, колись була частиною навчального процесу навіть для найбідніших ремісників.

Театральна професія – це теж країна, до якої ми належимо, вибрана батьківщина, яка не має географічних кордонів. Сьогодні ми сприймаємо як належне, що мексиканський філолог дискутує з філологом з Індії, що японський архітектор ділиться досвідом зі шведським архітектором, нам видається, що існує форма культурної недостатности в тому, що китайська медицина і європейська медицина не стали двома взаємодоповнювальними аспектами простого знання тіла. Немає нічого дивного в тому, що лицедії зустрічаються у спільних межах своєї професії. Дивно, що це видається дивним.

Ті, чия увага заанґажована постійною присутністю азійських традицій у театральній антропології, роблять такі дві помилки. Вони заперечують, що у дослідженні цих “інакших” чи “чужих” театрів ми не надаємо належної уваги суб’єктивній точці зору спостерігача, який керується нашими культурними категоріями. Вони стверджують, що театральна антропологія передбачає нестерпну наукову об’єктивність.

Ні, точка зору є, безсумнівно, дуже об’єктивною, але неповною. Проблеми та інтереси, які ми досліджуємо, належать до практики театрального ремесла. Ми уможливлюємо використання цієї об’єктивности, яка є функціональною для ремісників театру.

Інші переконані, що театральна антропологія спрямувала свій погляд на Схід у пошуку оригінальної традиції театру, слідів, які, можливо, загублені на Заході. Це було б прекрасно, якщо б це було так (можливо). Але ми, в нашій *Wanderlehre*,

намагаємося лише ширше і глибше відтворити обізнаність у можливостях нашої професії.

* * *

Чи намагається театральна антропологія проаналізувати сценічну поведінку, яка існувала й існує у різних культурах? Чи намагається вона запропонувати свої правила для ефективної сценічної поведінки? Вона для вчених чи лицедіїв?

Ці дві перспективи не шкодять одна одній. Вибрати моделі, повторювальні принципи – це також означає запропонувати деякий діапазон орієнтирів, корисних для сценічної практики.

* * *

Кожний, хто знайомий з історією, усвідомлює діалектику поміж не завжди розшифрованим перебігом подій (чи радше контекстом) і лінійним та простим перебігом історіографії (яка перетворює контекст у текст). Це особливо повинно стосуватися всіх нас, хто займається цим ремеслом, яке залишає після себе такі малопомітні сліди, і чиї результати з часом швидко зникають. Настільки швидко, що наш професійний *етос* не може встановити власну ідентичність, якщо ми не маємо чіткого усвідомлення наших попередників.

Культ минулого не важливий. Але пам'ять скеровує наші вчинки. Ця пам'ять дає нам змогу проникнути під шкіру часів і відкрити численні шляхи, які ведуть до нашого коріння, до першого дня у нашому ремеслі.

Луї Жуве якось сказав щось просвітлене і загадкове: "Існує спадщина від нас – для нас самих."

Вибір тієї нитки, а не іншої, у розповіді про заплутані події – перша етична відповідальність, а вже потім – наукова проблема.

Етика і наука: давні використовували тільки одне слово – *дисципліна*.

* * *

Акторка пробігає очима сторінки цієї книжки і запитує мене: "Яка мені користь від цих усіх аналізів, усіх цих прикладів, одних і тих самих імен – знову і знову?" І додає: "Ваша книжка суха. Я працюю одна, у порожньому просторі, який ви називаєте Третім Світом або Третім Театром. Я борюся щоденно зі своєю сухістю. Я такого не чекала від книжки про актора."

Я відповідаю: "Тут знаходяться труби, канали, кілька резервуарів, всі вони сухі та порожні. Ніхто не може дати тобі *твою* воду."

Вона запитує: "Чи не думаєте ви, що без цього моя вода, якщо я її маю, стане болотом?"

* * *

Дуже легко зробити слова "професія" чи "техніка" банальними, повторюючи: "Вони не найголовніші речі".

Однак, за винятком одного "малого елемента", "знайти своє значення" в театрі – означає зробити особисте відкриття власного ремесла.

Але те, що я називаю "малим елементом", суттєве. Він стосується тієї частинки нас самих, яка піддається постійній дезорієнтації, періодам тиші, втоми, сухости, розчарування. Це велике темне море, яке часом залите світлом, а часом лякає нас, будучи безплідним і гірким, як сіль, яка є в ньому.

Ніхто не може безмежно довго тримати погляд на зірках. Хтось потребує добре сконструйовану палубу корабля, мастило для моторів, штучний вогонь електрозварників.

Відкрити своє значення – це знати, як досліджувати спосіб його пошуку.

* * *

Часом найкоротшим шляхом поміж двома точками є арабеска, рух каное, підхопленого потоком. Ця книжка – паперове каное. Течіями є стрімка розмаїтість театрів, їхніх лицедіїв, досвідів і спогадів. Маршрут каное в'ється, вивертається, але у згоді з методом.

* * *

Якщо ти не можеш кусати, не показуй зубів.

Я мушу сконцентруватися на технічній прецизійності. Я можу співпрацювати тільки з тими, хто знає мистецтво самодисципліни.

Я вірю тільки у впертість.

Я написав цей "трактат" для них.

Не вір, що він стане тобі корисним. Не вір, що ти зможеш працювати без нього.

5

ЕНЕРГІЯ АБО, РАДШЕ, ДУМКА

Для лицедія енергія — це *як*. А не *що*.

Як рухатися. *Як* залишатися нерухомим. *Як* зробити відчутною свою фізичну присутність і *як* перетворити її в сценічну присутність, а отже, у виразність. *Як* зробити невидиме видимим: ритм і думку.

І все ж таки, лицедієві корисно думати про це *як* так само, як і про *що*, про цю незбагненну субстанцію, якою можна маневрувати, яку можна моделювати, чеканити, проєктувати в просторі, вбирати і перетворювати в танок усередині тіла. Для цього немає явних перешкод. Це активний плід фантазії.

> Наша думка рухає нашими жестами так само, як великий палець скульптора ліпить форми, і наше тіло, виліплене зсередини, витягується. Наша думка, поміж великим і вказівним пальцями, видозмінює нас зі зворотного боку нашої оболонки і нашого тіла, виліплює і оповиває нас зсередини.[1]

Метафора. Практична порада.

Наприкінці майстерень учасники обмінюються враженнями. Часом, після фокусування уваги на способі моделювання енергії, я чую чиїсь ризиковані коментарі: "Насправді, ми працюємо над душею." Ми можемо використовувати будь-які слова. Але слова можуть бути небезпечними. Часом вони вбивають те, що ми хотіли б народити.

"Ніколи більше не скажу це слово"

Деякі слова підступні, тому що вони весь час у вжитку. Слово "енергія" може ввести нас в оману, бо, коли ми використовуємо його для опису наших акцій, воно може призвести до їхньої інфляції та окостеніння.

Мій друг, режисер з Німеччини, в листі іронічно нагадав мені про мою обіцянку, яку я колись дав: "З поваги до лицедія, я ніколи більше не скажу слово енергія." Упродовж наступних десяти років я тільки і робив, що говорив і писав про неї. Я не міг цього позбутися. Але я пам'ятаю ту обіцянку і те, наскільки вона була справедливою. Вона була зроблена в момент нетерпіння і стала рефлексією на шкідливість деяких професійних термінів.

Це було в Бонні під час зустрічі режисерів — раннього осіннього ранку 1980 року на першій сесії ІСТА. Попереднього вечора ми дивилися виставу. Актори наповнили простір своє життєдайністю, використовуючи великі рухи, велику швидкість та велику силу м'язів, демонструючи деформації голосу, механічні опозиції поміж різними фазами однієї акції, перебільшуючи напруження, безпідставно підкреслюючи фізичні імпульси і *сатс*. Ритм був перенасиченим, конвульсивним, стомливим. Вони грали, як дикі слони, підвладні поштовхам їхньої натури. Водночас щоразу, коли у них був відкритий намір змінити потік витрат своєї енергії, вони зупинялися, потрапляючи в кардинально протилежне — німі паузи. Потому вони знову все змінювали.

Аналіз сценічної присутности в поняттях енергії може навіяти лицедіям думку, що чим більше театрального простору вони

можуть завоювати, тим ефективнішими вони можуть стати. Так що, замість танцювати з увагою глядача, лицедії бомбують її і відчужуються від неї. Вони *вирішили* збільшити свою власну силу, підключити до дії всю свою енергію, мобілізуватися. Саме в цьому і причина того, що вони самі не є *рішучими*.

Щоб викликати схильність глядача, атакуючи його (та й глядач приходить до театру для того, щоб його почуття були атаковані, а значить стимульовані), слід вдаватися до хитрости, удавання або неудавання. Силова акція ефективна в дуже рідкісних, докладно спланованих випадках.

Хто не чув слова *кунґ-фу*? Стиль боротьби, військове мистецтво. Але, почекайте, ім'я Конфуцій, Кунґ-фу-цу, походить від *кунґ-фу*.

У китайській мові *кунґ-фу* означає "тримати міцно в руці", "усвідомлювати", "вчитися". Знати, як схопити суперника. Впевнено відчувати тонку нитку в лабіринті, в знанні.

У роботі китайського лицедія це часто вживане слово є дуже парадоксальним. Володіти *кунґ-фу* може означати — бути в формі, бути витренуваним, мати талант, мати схильності до опанування технікою.

Крім того, *кунґ-фу* — це вправа, рисунок рухів, модель поведінки, партитура дій, а також щось невловиме, над чим іде робота, і що підпорядковується вправі, рисунку рухів, моделі поведінки та добре відпрацьованій партитурі дій.

> Під час гри актор відчуває *напрями*, сприймає зміни. Він відчуває, що він цілком *зорієнтований*. У цьому розумінні роль є послідовністю імпульсів, рухом почуттів. Актор піддається випробовуванню, коли він зупиняє всі ці рухи через репліку партнера.[2]

Для лицедія мати енергію означає знати, *як* її моделювати. Щоб усвідомити це і набути цього досвіду, він мусить штучно модифікувати безлад, створюючи дамби, рови, канали. Існують

перешкоди, через які він *збільшує* своє напруження — свідомо чи інтуїтивно — і які уможливлюють його виразність. Все тіло думає/діє з якісно іншою енергією. Звільнене тіло-розум визначає необхідність і дріб'язковість запланованих перешкод, підкоряючись дисципліні, що стає відкриттям.

> *Акторське вміння* — це його життєздатність, його динаміка, його акція, його схильності, його енергія, живе почуття, яке пробуджується в ньому до певного рівня, як звичка, глибоке дослідження, *згромадження* його чутливости, його самоусвідомлення. Це *думка-дія.*[3]

Жуве стверджував, що існує філософія актора, спосіб відчуття і гри, які є результатом його позиції, практики, методу, дисципліни. "Актор це емпірик, який закінчує мисленням. [...] Актор мислить з допомогою напруження енергії."[4]

Сім-десятих — енергія увібраної дії

Тут потрібно підтвердити головний факт нашої професії: не можна навчити, можна лише навчитися. Якщо слова швидкоплинні, то реальність, яку вони відтворюють, не обов'язково є такою. Слова можуть стосуватися реального, простого досвіду, зрозумілого всім, хто жив так само. Швидкоплинні слова є "відповідями" в пошуку "запитань". У цьому випадку запитання вже повинні існувати в слухачеві. Інакше складеться враження, що слухача знайомлять з теорією балаканини.

Побачимо, що відбувається, коли інтеліґентний але недосвідчений учень слухає лекцію Мейєрхольда:

> Мейєрхольд водить руками. Виблискує світлим оком. У руках яванська маріонетка. Золоті руки майстра рухають позолоченими ручками ляльки [...] І різко піднімаючи руки вгору, Мейєрхольд командує каскадами блискучих тканин

> [...] Лекції його були міражами і снами. Щось поспіхом записувалося. А після пробудження в зошиті виявлялося одне "чортзна що!"

Учень, якому зошити не допомогли, був більш ніж інтеліґентним. Це був Сергій Ейзенштейн, який згадує:

> Що говорив Мейєрхольд – не запам'ятати. Аромати, кольори, звуки. Золотий серпанок на всьому. Невловимість. Незбагненність. Таємниця на таємниці. Покривало за покривалом. [...] "Я" романтичне — зачароване, заглиблене і слухає. "Я" раціональне — глухо бурчить. ...Коли ж відкриються "таємниці"? Коли перейдемо до методики? ...Минає зима солодкого дурману, а в руках — нічого.[5]

"Чортзна що!" — сказав я собі у Варшавській театральній школі взимку 1960 року, коли Богдан Коженєвський, мій керівник, говорив з нами про те, як зменшити акції персонажа. Потім, як приклад, він розповів нам про тонкий підхід Станіславського. Він сказав:

> Два купці, поміж якими існує жорстока конкуренція і які ненавидять один одного, сидять у приймальні за одним столом, попиваючи чай і обмінюючись жартами. Щоб додати смаку їхній поведінці, Станіславський попросив двох акторів зімпровізувати битву двох скорпіонів. Він нагадав їм, що ці тварини атакують і вбивають своїми хвостами. Імпульс проти суперника повинен народжуватися внизу хребта. Актори зімпровізували безжалісну битву, в русі, сидячи, стоячи на стільцях. Сцена втратила будь-яке реалістичне значення. Це були вже не два купці, а два актори-скорпіони. Завжди будучи насторожі, вони прикидалися, що іґнорують один одного. Та раптом вони атакують своїми хвостами. Ця велика і мінлива імпровізація згодом була зафіксована, і тут

почалася кропітка робота над мініатюризацією кожної окремої фази: погляди, повертання корпусу, уважна чи байдужа хода, удавання, удари, відбивання ... хвостом. У результаті вийшла правдоподібна сцена: два купці, поміж якими існує жорстока конкуренція і які ненавидять один одного, сидять у приймальні за одним столом, попиваючи чай і обмінюючись жартами. Їхній ритм — наливання чаю, додавання цукру, пропонування один одному тістечок, піднімання горнят для попивання, посмішки, ствердні кивання головою, базікання — оформлений абсолютно точно, відповідно до індивідуальних фаз та інтенсивности, але тепер уже зменшеної, смертельної битви двох страшних скорпіонів, які оволоділи сценою.

У своїй постановці *Ревізора* Гоголя Мейєрхольд використовував принцип поглинання дії, переставляючи його з рівня одного актора до рівня, який визначає взаємодію поміж персонажами. Він посадив тридцять чи навіть більше персонажів на платформу обмежених розмірів (3 м 55 см на 4 м 55 см) з неймовірним нахилом, так що акторам було дуже важко втримати рівновагу. Навіть меблі, диван і стіл були нахилені. В межах цього нахиленого простору, з допомогою безперервного потоку жестів, позицій, "ламання ритму", статики, він створив атмосферу ізольованої соціальної взаємодії.

Сценічна гра не є питанням статичних згрупувань, а питанням дії: дія часу в просторі. [...] Якщо ви дивитеся на міст, ви відчуваєте, що це зафіксований стрибок металу. Іншими словами, не статика, а рух. Суттєвою є напруга, виражена в мості, а не орнаментика його перил. Те саме і з актором на сцені.[6]

І Декру: "Статика — це акт і, залежно від обставин, пристрасний акт."[7]

> Цей сукупний, колективний, проґресуючий тип гри найкраще побачити на репетиціях безпосередньо перед виставою, коли актори тільки позначають свої ролі, ескізно відтворюючи жестикуляцію і голосові акценти. [...] Тож уявімо собі, на додаток до цього, пряме звернення до публіки, але ні в якому разі не інтенсивне, не "суґестивне". Зверніть увагу на різницю поміж "суґестивною" та невідпорною пластичною грою.[8]

Цю сукупну техніку мислення на великій шкалі з подальшою мініатюризацією кінцевої дії можна знайти в багатьох лицедіїв. Креґ помітив її в Ірвінґа. Брехт цінував її в Гелени Вайґель. Едуардо де Філіппо викристалізовував її упродовж своєї довгої кар'єри і в кінці свого життя створив з неї "квітку".

Піна Бауш часто повторює, наскільки важливо для танцівника вміти танцювати, сидячи на стільці, будучи статичним, танцюючи в тілі, до того, як танцювати з тілом. Часто в своїх виставах вона "унерухомлює" танці своїх лицедіїв.

Коли візуальне, зовнішнє (тіло) не рухається, тоді повинно рухатися невидиме, внутрішнє (думка). Як лебідь на воді: він пливе спокійно, натомість його лапки, невидимі для ока, завжди працюють. Відсутність руху в русі, нестатична статика.

"Статика [...] — це рух, здійснений на рівні, який відповідає не тілам глядачів, а просто їхнім думкам."[9] Так Матісс описав кінестетичний ефект кольорів на плоских картинах.

Часто кажуть, що в добрій музиці можна почути звучання на задньому плані тиші, з якої з'являється музика, чи навіть те, що музика дарує слухачу надприродне відчуття тиші. У двадцятих роках Олексій Ґрановський, засновник московського еврейського театру "ҐОСЕТ", випробував цю думку на поведінці акторів. Він говорить парадоксально, абстрактно, однак, те, про що він говорить, містить у собі чітке відчуття на практиці:

> Статика є нормальною, а рух випадковим. Слово і подія є ненормальними станами. Кожний рух повинен з'явитися і повстати зі статики, яка є передумовою спроєктованого руху.[10]

Рух, який повстає зі статики нагадує *сатс*, про який ми поговоримо у наступній частині. Термін "проєкція", як ми побачимо далі, стосується однієї з головних проблем лицедія: створення партитури точних зразкових акцій, які утворюють береги і видозміни на рівні проходження енергії, перетворюючи природній *біос* у сценічний *біос* і унаочнюючи його. Ця тема буде обговорена в 7-му розділі "Театр без каменю і цегли".

Статична і жива присутність є крайньою межею головних проблем лицедія: поєднання думки і дії. Цей зв'язок тримається на різниці потенціалів, що не дає йому послабнути і зникнути.

> Вираз "якщо ти відчуваєш десять у своєму серці, вирази сім у своїх рухах" пояснюється так. Коли початківець театру *но* вивчає, як жестикулювати руками і ступати ногами, спершу він робитиме так, як каже йому вчитель і використовуватиме всі його енергії, щоб грати так, як йому підказують. Але пізніше він навчиться піднімати руки до меншого рівня, ніж допускають його власні емоції, і він навчиться стримувати свої власні наміри. Цей феномен стосується не тільки танцю і жесту. В поняттях загальної сценічної поведінки немає значення, наскільки легкою є тілесна дія; якщо рух більш стриманий, ніж емоція, що криється за ним, тоді емоція стане Суттю, а рухи тіла її Функцією, впливаючи таким чином на публіку.[11]

Але Дзеамі застерігає від механічного використання процесу поглинання. Одразу після вище процитованого він радить лицедієві "приділити найбільшу увагу деталі і тілу в просторових рухах".

Сатс — енергія може бути притриманою

Під час руху енергію можна притримати з допомогою статики.

Понад і поза метафоричним використанням, яке можна застосувати до неї, під словом енергія слід розуміти різницю потенціалів. Наприклад, географи використовують слово енергія щоб визначити область арифметичної різниці поміж максимальною і мінімальною висотами.

У школі нас вчать, що коли фізична система містить у собі різні потенціали, тоді можна виконати роботу, тобто, "дістати енергію" (вода падаючи примушує млин крутитися, турбіна створює електричний струм).

Грецьке слово *enérgheia* має таке значення: бути готовим до дії, бути на межі роботи.

Щодо фізичної поведінки, то перехід від наміру до дії є типовим прикладом різниці потенціалів.

У момент, який передує дії, коли вся потрібна сила готова наповнити простір, але начебто притримана і підконтрольна, лицедій відчуває свою енергію у формі *сатсу*, динамічного приготування. *Сатс* — це момент, коли дія осмислена/вчинена всім організмом, який реагує напружуванням, навіть перебуваючи в статиці. Це мить, коли хтось вирішує діяти. Це м'язові, нервові та розумові дії, які вже спрямовані на об'єкт. Це стискання чи збирання всього себе для початку дії. Це початок перед тим, коли треба почати. Це позиція кішки, готової до всього: до стрибка вперед, відступу, чи повернення до позиції відпочинку. Атлет, тенісист чи боксер, статичний чи рухомий, готовий до реакції. Це Джон Вейн напроти свого супротивника. Це Бастер Кітон перед першим кроком. Це Марія Каллас перед початком арії.

Лицедій знає, як відрізнити *сатс* від жестикуляційної інерції, в якій рухи змінюють один одного без внутрішньої сили. *Сатс* охоплює все тіло. Енергія, акумульована в корпусі та посаджена на ноги, може бути перетворена в ласку рук чи в швидкий біг, у повільний рух очей, у стрибок тигра або в битву метелика.

Сатс — це імпульс і контрімпульс.

У робочій мові Мейєрхольда ми знаходимо слово "*предигра*", передгра:

> Передгра — це трамплін, момент напруження, яке переходить у гру. Гра є *кодою* (музичний термін італійською в оригінальному тексті), у той час як передгра є елементом, який акумулює, розвиває та чекає на виконання.[12]

Іншим терміном Мейєрхольда є "*отказ*", відмова або ж — використовуючи музичну термінологію — заміна ноти одним або двома півтонами, які перешкоджають розвиткові мелодії:

> Під принципом *відмова* мається на увазі точне визначення точок, коли одна дія закінчується, а починається друга, одночасне *стояти* і *йти*. *Відмова* — це цілковита зупинка, яка притримує попередній рух і готується до наступного. Таким чином, вона уможливлює динамічне поєднання двох відрізків вправи; вона допомагає наступному відрізкові, дає йому поштовх, імпульс, як трамплін. *Відмова* також може сигналізувати партнеру, що хтось уже готовий перейти до наступної фази вправи. Це дуже короткий акт, який здійснюється протилежно до будь-якого напряму руху: відмова перед тим, як іти вперед, імпульс руки, яка спершу піднімається до того, як вдарити, прогин перед випрямленням.[13]

Для Ґротовського цей "перед-рух":

> Може бути виконаним на різних рівнях, як певний тип тиші перед рухом, тиші, наповненої потенціалом, або ж як зупинка дії у певний момент.[14]

Очевидно, що Декру не використовує норвезького слова *сатс*, але описує свій досвід так:

> Це нестатична статика; тиск води на дамбу, політ мухи, спиненої шибкою, сповільнене падіння похиленої вежі, що залишається нерухомою. А потім, подібно до того, як ми натягуємо лук, аби влучити в ціль, людина розбиває її вщерть.[15]

Розбивання не повинно наводити на думку про подальший вибух, стрімку, спалахоподібну, швидку акцію.

Це також не означає, що *сатс* мусить бути настільки підкресленим, що акція лицедія стане як "стакато" або переросте в *стрибки*, пориви та спалахи. Якщо *сатс* занадто акцентоване, воно стане неорганічним, тобто, воно розчавить життя лицедія і притупить сприйняття глядача.

Інґемар Ліндг у своїй роботі так описує "нестатичну статику" Декру: здійснити намір у нерухомості. Це те, що етологи називають РН, *рухом наміру*: кіт ще нічого не робить, але ми розуміємо, що він хоче впіймати муху.

Сатс не є чимось, що може належати тільки "скульптору, який ліпить зсередини". Воно пов'язане не тільки з динамічною статикою. У перебігу акції — це маленький заряд енергії, який спричиняє зміну курсу та інтенсивности акції або ж раптово притримує її. Це момент переходу, який приводить до нової, точної позиції, а отже, і до зміни тонусу всього тіла. Наприклад, сидячи ми можемо вибрати момент, коли, нахиляючись, ми не в стані більше контролювати вагу і опускаємо тіло вниз. Якщо ми зупинимося якраз у цей момент, ми — в *сатс*: ми можемо встати або повернутися до сидячої позиції. Щоб відкрити життя *сатс*, лицедій мусить погратися з кінестетичним почуттям глядачів і запобігти тому, щоб глядачі передбачили, що зараз має трапитися. Ця акція мусить здивувати глядачів.

Слово "здивувати" слід зрозуміти правильно. Ми говоримо не про рівень організації, який має справу з мікроскопічними й очевиднішими аспектами сценічної дії. Ми взагалі не говоримо про лицедія, який хоче спровокувати захоплення.

Це радше питання підсвідомих здивувань, які глядач усвідомлює не свідомим "оком", а "оком" почуттів, кінестетичним почуттям. Щоб оживити *сатс*, ці постійні зміни тонусу м'язів, які приводять до унаочнення стрибків думки, лицедій і його перший глядач — режисер повинні знати, як контролювати дію, так начебто вона перебувала під мікроскопом.

Мейєрхольд:

> Робота актора складається з розумної зміни гри і передгри. [...] Це не настільки гра, яка нас цікавить, а *передгра*, тому що в глядачеві виникає більше напруження від очікування, аніж від того, що спровоковано в ньому вже чимось сприйнятим і попередньо освоєним. Це не театр. Глядач хоче потонути в очікуванні дії.[16]

Звертаючись до актриси:

> Я попросив вас сісти отам, але ви зробили це в надто відкритий спосіб, ви відкрили глядачеві мій рисунок. Спочатку ви повинні лише трішечки присісти, а вже потім усістися цілком. Ви повинні приховати контури плану, який я, режисер, нарисував.[17]

Лицедій знає, що має робити, але не мусить це випереджувати. *Сатс* є технічним поясненням цієї банальної речі, згідно з якою мистецтво лицедія полягає у знанні, як повторювати виставу так, начебто кожна дія виконується вперше.

Робота над *сатс* — це засіб проникнення в клітинний світ сценічної поведінки. Вона служить знищенню поділу поміж думкою і дією, які часто, задля економії, характеризують повсякденну поведінку. Суттєвою є, наприклад, обізнаність у тому, як рухатися, без обмірковування того, як це слід робити. *Сатс* є миттєвим зарядом, за допомогою якого думка вступає в дію і перетворюється в думку-акцію, енергію, ритм у просторі.

На Балі *сатс* має точний еквівалент — *танґкіс*, який є одним із чотирьох компонентів техніки лицедійства:

1. *аґем*, поза, основна позиція;
2. *танданґ*, іти, рухатися в просторі;
3. *танґкіс*, зміна, перехід від одних поз, напрямів, рівнів до других;
4. *танґкеп*, виразність.

Танґкіс буквально означає “втікати”, “уникати”, але також “спосіб”. Це засіб, завдяки якому лицедій може “втекти” від ритму, в якому він перебуває, і створити варіацію з композиції рухів.

Танґкіс може бути швидким, сильним мікрорухом (який важко забути після перегляду балійської вистави), що називається *анґсель*, суттю якого є *керас*, сильний. Але рух може бути і *маніс*, *алус*, ніжний, — тоді він називається *селейоґ*, він м’який, гнучкий, плавний, “леґато”.

І Маде Бандем порівнює рухи *танґкіс* з пунктуацією. Вони є повними зупинками, які відокремлюють одне речення від іншого і “позбавляють” почуття загублености в неясному потоці слів. Він робить висновок: “Без *танґкіса* немає *байю* (“вітер”, енергія), а отже, і танцю. Але танок з одним тільки *танґкісом* є божевільним *байю*.”

У Пекінській опері деякі *сатси* (імпульси-контрімпульси) виявляються дуже відверто. Лицедій швидко виконує складний малюнок рухів і, на піку напруження, зупиняється в позиції ненадійної рівноваги, *ліанґ-ксіанґ*, готовий продовжити рух далі — в напрямі, який здивує глядача. Під час однієї сесії ІСТА майстер Пекінської опери так сформулював технічну основу цих деталізованих *сатсів*: “*Movement stop, inside no stop.*” (*“Рух — зупинка, всередині немає зупинки.”*). Можливо від слабкого знання англійської мови, а може від того, що робоча мова завжди має тенденцію до екстремального спрощення,

він визначив природу і цінність *сатс* та його таємне багатство для лицедія найкоротше: можна притримати рух не зупиняючи його. Майже ті самі слова звучали під час роботи з Інґемаром Ліндгом.

"Багато хто зауважив — і то досить вдало, — що основа танцю *но* криється в гальмуванні кожного руху якраз у ці моменти, коли м'язи напружені", — пише Куніо Компару, акцентуючи на тому самому принципі: "*рух — зупинка, всередині немає зупинки*". Ця майстерність використання *сатс* є об'єктивним вмінням лицедія. І він додає: "Тривання акцій в *но* існує заради тривання спокою, а [...] позиція і манери є основою не руху, а набуття техніки нерухомості."[18]

У Японії це вміння лицедія продовжувати дію, — навіть коли вона вже закінчена, — називається *йо-ін*. Це поняття асоціюється з резонуванням дзвону після удару. Цей звук, який зберігається без будь-якої динамічної причини, створює цілий світ відлунь і експресій для тих, хто його чує.

Вахтанґов називав вміння прийняти позицію та виправдати її внутрішнє напруження — "жити в паузах". Він пропонував акторові: позуй для фотографа; ти танцюєш, раптом музика зупиняється, а ти готовий продовжувати; ти в ресторані, і ти намагаєшся почути те, що говорять про тебе за сусіднім столом; ти в ліжку, і намагаєшся визначити природу звуку в сусідній кімнаті: злодій чи миша?[19]

Сатс є маленьким наріжним каменем кожної фізичної дії. Він дає можливість лицедію бути технічно точним, навіть якщо він відштовхується від "магічного якби" та "емоційної пам'яті".

Як намагався Станіславський, в останні роки свого життя, на репетиції пробудити сценічний *біос* актора, що мав уже великий професійний досвід.

Станіславський допомагав йому, використовуючи слово "ритм", яке належить до їхньої спільної робочої мови. Але він вживав його в такому контексті, що робив його невпізнаваним:

> “Ви ж не в тому ритмі стоїте!”

Василь Топорков, актор, думає:

> “Стояти в ритмі! Як так — стояти в ритмі? Ну, ходити, танцювати, співати — це зрозуміло, але *стояти*!”

І запитує:

> “Вибачте, Костянтине Сергійовичу, але я не маю жодного поняття про ритм.”

Станіславський фактично працює над *сатс*, чи радше над тим, що ми, — адаптуючи нашу мову до його книжки, — назвали б *сатс*.[20]

> “Це неважливо. Ось там, за кутом, миша. Візьміть палку і підстерігайте її; щоб вбити, як тільки вискочить... Ні, так проґавите. Уважніше, уважніше слідкуйте. Як тільки я плесну в долоні, бийте палкою... Ну, ось бачите, наскільки спізнюєтеся! Ще раз... ще. Зберіться більше, постарайтеся, щоб удар палкою був майже одночасно з плеском. Ось бачите, зараз ви вже стоїте цілком в іншому ритмі, ніж до того? Відчуваєте різницю? Стояти і чекати на мишу — це один ритм; слідкувати за тигром, який підкрадається до вас, — інший.”[21]

Якщо ми замінимо слово “ритм” з вищеподаних слів Костянтина Сергійовича Станіславського словом “емоція”, від цього значення його вказівок суттєво не зміниться. Однак, для нас залишиться прихованим те, що ефективність “магічного якби” або “емоційної пам’яті” в роботі над *сатс* стимулюється ззовні. Цим лицедій звільнюється від оков “рішення грати”. Він реаґує, він є *рішучим*.

Це робота над *сатс*, на що акцентує свою увагу Станіславський у списку двадцяти п'яти фаз, які визначають метод фізичної дії під час репетицій. Вісімнадцятою і дев'ятнадцятою фазами є:

> 18. Тепер сидячи за столом, актори повинні читати п'єсу один одному. В той самий час, але без руху, вони повинні пробувати виразити свої фізичні дії.
> 19. Цього разу, рухаючи тільки своїми головами і руками для показу своєї діяльности, актори знову читають п'єсу за столом.[22]

Інтермецо: ведмідь, який читає думки, Або, радше, розшифровує сатс

"А тепер, — ввічливо каже пан С., — я повинен вам розказати одну історію. Подорожуючи по Росії, я провів деякий час у маєтку пана Г., джентльмена, сини якого в той час старанно займалися фехтуванням. Старший син, який уже був непоганим фехтувальником, одного ранку вручив мені рапіру. Ми фехтували, але трапилося так, що я робив це краще від нього, крім того, мені закортіло вибити з його рук рапіру. Майже всі мої випади були успішними і, зрештою, його рапіра покотилася у куток. Коли він її підняв, то напівжартома, але з ноткою легкої образи зауважив, що він зустрів свій поєдинок. А потім додав, що всякий і кожний з нас матиме свій поєдинок десь у цьому світі, і що він міг би посприяти моєму поєдинкові. Його брати стали сміятися і вигукувати: "Так! Ходімо! До хліва!" І вони схопили мене під руки і привели до ведмедя, якого тримав у своєму маєтку їхній батько, пан Г.

У стані, близькому до шоку, я підійшов до ведмедя, який стояв на своїх задніх лапах напроти стовпа, до якого був прив'язаний. Його права лапа піднята вгору, була готова до удару, і він дивився мені просто в очі. Це була стійка фехтувальника. Перебуваючи перед таким супротивником, я подумав,

що сплю, але пан Г. вигукнув: "Атакуй! Атакуй! Побачимо, чи ти зможеш поранити його!"

Прийшовши до тями, я зробив випад рапірою; ведмідь зробив легкий рух своєю лапою і відбив мій удар. Я намагався обдурити його удаваними замахами; ведмідь навіть не поворухнувся. Я атакував знову і знову, швидко. Якби моїм опонентом була людина, я напевне поранив би її в груди. Ведмідь лише робив легкі рухи лапою і відбивав удари. Я був принижений, подібно до молодого пана Г. Серйозна поведінка ведмедя роздратувала мене, випади і удавані атаки змінювали одна одну, я вкрився потом — і все марно!

Ведмідь не просто відбивав мої атаки, як найкращий у світі фехтувальник, а іґнорував мої удавані випади, чого б не був здатний зробити жодний фехтувальник у цілому світі. Він просто був тут, віч-на-віч зі мною, так, начебто він читав мою душу, його лапа була піднята, готова вдарити, але коли мої удари були несправжніми, він не рухався".

Ти віриш у цю історію?"

"Цілком, — з ентузіазмом вигукнув я. — Вона настільки переконлива, що я повірив би в неї, навіть якщо б мені розказав її хтось чужий; тим паче, я вірю в неї, почувши її від тебе."[23]

Анімус *і* Аніма — *температури енергії*

Я вже говорив, що енергія в театрі — це *як*, але лицедієві корисно думати про неї, якби вона була *що*. Роблячи так, він не помилиться щодо природи біологічних процесів, а відкриє свою сценічну біологію.

Вміння ототожнювати та встановлювати різницю поміж розмаїтими градусами енергії є частиною цієї професійної стратегії.

Першим кроком є положення про присутність двох полюсів: одного — енергійного, сильного, (*Анімус*), а другого — м'якого, ніжного (*Аніма*), двох різних температур, які можна сплутати з полярністю статей. Ця тенденція, яка видається нешкідливою на

абстрактному рівні класифікації, так чи інакше, призводить до шкідливих наслідків на практиці.

Періодично у лицедіїв-чоловіків пробуджується інтерес до виконання жіночих ролей, а в лицедіїв-жінок — до виконання чоловічих. У такі часи, можна запідозрити, що, поза цим маскуванням, цими контрастами поміж реальністю і фікцією, криється одна із прихованих можливостей театру.

У кожному чоловікові є жінка, і в кожній жінці є чоловік. Ця банальність, однак, не допомагає лицедієві усвідомити якість своєї енергії. У багатьох цивілізаціях було і залишається нормальним, що стать лицедія і стать персонажа, якого він грає, не завжди збігаються.

Питання природної статі лицедія і статі персонажа, якого він грає, є дуже цікавим з історичного погляду, як встановлення звичаїв епохи — у контексті принципів та концепцій різних культур, їхніх смаків та естетик, їхньої непримиренности. Але ми не дістанемо з того зиску, опинившись перед елементарною професійною проблемою: природою енергії лицедія та існування Аніма-енергії та Анімус-енергії.

Аніма-енергія (м'яке) та Анімус-енергія (сильне) є поняттями, які не мають жодного стосунку до відмінности поміж чоловічим і жіночим началами, ані до юнґівських архетипів. Вони стосуються полярности, по суті, до анатомії театру, яку складно окреслити словами, а тому непридатної для аналізу, розвитку та передачі. Але в той самий час, будь-які можливості, яких лицедій може уникнути, викристалізовуються в техніку, сильнішу за його залежність від цієї полярности, сильнішу за спосіб, за допомогою якого лицедій опановує простором.

Лицедії є мішенню для глядача. Тому вони намагаються зробити себе неушкодженими. Вони творять панцир; за допомогою технік, переданих їм традицією, чи за допомогою творення персонажа вони дістають штучну, надповсякденну форму поведінки. Вони деталізують свою присутність, а також увагу глядача. Вони є *тілом-життям* у театральній фікції. Або, принаймні, прагнуть

бути такими. До кінця, упродовж багатьох років, у деяких випадках почавши свою працю в дитинстві. Аж до кінця вони повторюють ті самі дії знову і знову, старанно тренуються. До кінця вони використовують розумові процеси, "магічне якби", підтексти, "субпартитури", особисті точки опори, невидимі для глядача. До кінця вони уявляють своє тіло центром мережі фізичних напружень і опорів, нереальних, але ефективних. Вони використовують "парадоксальний спосіб мислення", надповсякденне тіло та розумову техніку, які допомагають їм стати неушкодженими.

На рівні сприйняття видається, що вони працюють над тілом і голосом. А насправді вони зосереджені над чимось невидимим: енергією. Досвідчений лицедій вчиться механічно асоціювати енергію не з надлишком м'язової та нервової активності, не з запалом і криком, а з чимось інтимним, чимось таким, що пульсує в статиці і тиші, насиченій силою-думкою, яка росте в часі без прояву в просторі.

"Енергія" є особистою температурою-інтенсивністю, яку лицедій може визначити, пробудити, надати їй форми.

Надповсякденна техніка тіла лицедія деталізує динаміку його тіла. Тіло переоформлюється, перебудовується у театральну фікцію. Це "штучне тіло", а отже "неприроднє тіло", є ані чоловічим, ані жіночим *у самому собі і самим собою.* На сцені воно має таку стать, яку воно само вирішило прийняти.

Завдання лицедія — відкрити схильності своєї особистої енергії, зберегти її унікальність.

Перші дні роботи залишають незабутній відбиток. У перші дні навчання лицедієві відкриті будь-які можливості: він вибирає, відкидає деякі можливості, з тим щоб розвинути інші. Він збагачує свою роботу, зменшуючи території своїх експериментів для того, щоб копнути якомога глибше і дістатися самої жили.

Серед усіх можливостей, яких лицедій може уникнути, або з допомогою яких він може зміцнити здвоєний профіль своєї

енергії, — він вибирає на цій початковій стадії своєї професії. Інакше, над ним домінуватиме однобічна тенденція, яка зробить його пильнішим, сильнішим і передчасно неушкодженим.

Це — набування *етосу*, який характеризує кожного лицедія. Під *етосом* слід розуміти сценічну поведінку, тобто фізичну і ментальну техніку; *етос* слід розуміти як етичну роботу, як ментальність, змодельовану людським оточенням, в якому відбувається навчання.

Природа зв'язків поміж вчителем і учнем, поміж учнем і учнем, поміж чоловіками й жінками, поміж старими й молодими, рівень строгости та гнучкість ієрархії, норм, вимог і обмежень, які стоять перед учнем, впливають на його артистичне майбутнє. Всі ці чинники відбиваються на рівновазі поміж двома необхідними протилежностями: з одного боку — відбір і кристалізація, з іншого боку — збереження найсуттєвішого в потенційному багатстві початківця.

Іншими словами, відбір без нищення.

Діалектика такого навчання є всюдисущою: чи це в театральних школах чи при спілкуванні віч-на-віч учителя з учнем, чи в практичних починаннях лицедія, коли він "висовується з рядових в офіцери", автодидактичних ситуаціях.

Серйозні ампутації, які можуть призвести до знищення майбутнього розвитку лицедія, часто трапляються непомітно.

Часто, в період навчання лицедії (підсвідомо чи цілеспрямовано) необґрунтовано обмежують територію, на якій вони випробовують особисті схильності своєї енергії. Таким чином, лінія орбіти, полями якої є Анімус-енергія та Аніма-енергія, скорочується. Деякі рішення — на перший погляд "природні" — перетворюються згодом у тюрму.

Коли на початку учень адаптується до виняткового виконання тільки чоловічих, а учениця до жіночих ролей, він чи вона зводять нанівець дослідження своєї власної енергії на передвиражальному рівні.

Вчитися грати згідно з двома ясними перспективами, які передбачають встановлення різниці поміж статями — очевидно не є шкідливою точкою відліку. Однак, наслідки такі: введення ментальних правил і звичок з повсякденної реальности на надповсякденну територію театру.

На кінцевому рівні результату чи вистави присутність лицедія повинна набути сценічної постаті, персонажу, і чоловічої чи жіночої характеризації йому не минути. Однак, шкодить те, що ця чоловіча чи жіноча характеризація переважає на рівні, якому вона не відповідає: на передвиражальному рівні.

У процесі навчання індивідуальна диференціація проходить через заперечення диференціації статей. Збільшуються можливості доповнень. Це стає помітним, коли робота на передвиражальному рівні не зважає на те, що є чоловічим, а що жіночим (як в сучасному танці або в тренінґах багатьох груп), чи коли лицедій досліджує водночас чоловічу і жіночу ролі (як в класичному азійському театрі). Обопільно відточена природа його особливої енергії стає реально відчутною. Рівновага поміж двома полюсами, Анімус-енергії та Аніма-енергії, зберігається.

У індійській традиції лицедії також працюють над полярністю енергії, а не над співвідношенням поміж персонажем і статтю лицедія. Стилі індійського танцю поділяються на дві категорії: *лас'я* (тендітне) і *тандава* (енергетичне) — залежно від способу руху, а не від статі лицедія.

На Балі *байю* ("вітер", "дихання") звичайно вказує на енергію лицедія, а вираз *пенунда байю* описує добре розміщену енергію. Балійське *байю* є буквальною інтерпретацією збільшення і зменшення сили, яка рухає всім тілом і доповняльні аспекти якої (*керас*/тверде і *маніс*/м'яке) реконструюють варіації та нюанси життя.

У термінології, яка використана у цій книзі, Анімус та Аніма стосуються *concordia discors*, взаємодії поміж опозиціями, що нагадують полюси магнітного поля чи напруження поміж тілом і його тінню. Необґрунтовано наділяти їх статевими значеннями.

Керас і *маніс*, *тандава* і *лас'я*, Анімус і Аніма стосуються понять, які не є цілком рівнозначні. Однак, для багатьох культур спільною є необхідність визначати, з допомогою опозицій, крайні поля зони, в якій лицедій ментально і практично розвиває енергію свого природнього *біосу*, моделюючи її в сценічний *біос*, що живить його техніку зсередини. Ці поняття стосуються не жінок чи чоловіків, не жіночих чи чоловічих якостей, а м'якости та сили, які є ознаками енергії. Бог-воїн Рама, наприклад, часто представляється в стилі *лас'я*, м'яко. Чергування Аніма-енергії та Анімус-енергії можна явно відчути в індійських, балійських та японських лицедіїв, які розповідають і витанцьовують історії, граючи кількох персонажів; або ж в європейських лицедіїв, які з самого початку виховувалися відкинувши принцип статевої диференціації.

Однією з суттєвих форм пошуку, спільного для театральної антропології та нашого ремісничого емпіризму, є пошук сталих полярностей, які криються за розмаїттям і нестабільністю стилів, традицій, жанрів і різних практичних робіт. Окреслити смаки, досвід лицедіїв, сприйняття глядачів — навіть найвитонченіші з них — видається марною абстракцією. Але це передумова для переходу від ситуації, в яку ми зараз потрапили і яка домінує над нами, до реального досвіду, тобто того, що ми здатні проаналізувати, свідомо розвинути і передати.

Це перехід від дослідження до набуття досвіду. До набуття чисто духовної суті — платонічної чи християнської: слово "душа" означало вітер, безперервний потік, який примушує життя тварин і людей рухатися. У багатьох культурах тіло прирівнюється до перкусійного інструмента; його душею є удар, вібрація, ритм.

Вітер, який є вібрацією і ритмом, залишаючись самим собою, з допомогою витонченої мутації внутрішньої напруги, може змінити зовнішній вигляд. Боккаччо, коментуючи Данте і підсумовуючи стан тисячолітньої культури, сказав, що, коли Аніма, життєдайний та інтимний вітер, прямує до чогось зовнішнього, то перетворюється в Анімус.

З плином своєї кар'єри лицедій усвідомлює, що найбільшою перешкодою є не складність навчання, а необхідність виконання такого великого обсягу роботи, аби стати неушкодженим. Він відчуває, що його панцир провокує зацікавленість, викликає повагу, осліплює. Як для спостерігача, він стає деформованим і показним дзеркалом.

Але ставши неушкодженим, він захищає свою тінь шкаралупою.

Тінь може з'явитися тільки через тріщину, коли лицедій спроможний відкрити отвір у панцирі техніки й спокуси, який він збудував, і тоді, запанувавши над ним, тінь відмовляється від нього, виставляючи себе на показ: незахищений, як воїн, він голіруч іде на битву. Неушкодженість стає силою.

Це повертає нас назад до коренів лицедія, до першого дня його навчання, коли з реальною роботою з відбору і кристалізації стикається гама неусвідомлених і невидимих можливостей. Ту енергію — вітер, який дме з-під панцира техніки і оживляє її, — можна приборкати, керуючи основними моделями сценічної поведінки і лицедійства. З часом динамічний зв'язок поміж потенціями Анімуса і Аніми, їх консонанс і дисонанс призводять до того, що вони стабілізуються у змішаній техніці.

Але тріщина, через яку може просочитися тінь, визначається одночасною присутністю Анімуса і Аніми, вмінням лицедія випробовувати діапазон поміж одним полюсом і другим, виявити основний характер своєї енергії та привідкрити свою другу натуру — силу і ніжність, пристрасть і розум, лід і сніг, сонце і полум'я.

Так глядач відкриває невидиме життя, яке оживляє театр і досліджує досвід.

Здвоєний профіль вітру в панцирі, подвійне напруження, яке характеризує енергію на клітинному рівні театру, є матеріальним джерелом цього духовного досвіду.

У короткому, глибокому трактаті, написаному близько 1420 року, в майже шістдесятилітньому віці, Дзеамі виклав систему дев'яти кроків, які відповідають рівням досконалости мистецтва

лицедія (*К'юі*, "Дев'ять кроків"). Для кожного з дев'яти кроків він вибрав поетичний образ, запозичивши його з літератури монахів дзен. Ось перші три образи:

> У Сіллі в мертву ніч
> яскраво світить сонце.
>
> Сніг вкрив тисячу гір,
> чому ж одна гора не біла?
>
> Збирання снігу
> в срібну чашу.[24]

Читаючи всі три вірші один за одним, як поему, мене вражає різниця поміж першими двома віршами і третім. Я не буду їх пояснювати, а вільно прокоментую їх всередині нашого контексту, не Дзеамі.

У першому і другому віршах взаємодоповнення чи відповідність поміж опозиціями є очевидною, у той час як в третьому — все завуальовано принципово однобарвним образом, створеним градаціями блискучо білого кольору снігу і такого ж яскравого теплого блиску срібла. Я підкреслюю "теплого"; у наступному вірші з'являється інший блиск металу, якому притаманний холод ("Снується тінь стального молотка; холодний блиск священного меча."). Отже, образ снігу в срібній чаші перетворює природне поняття холоду в спокійне, чисте світло. Можна сказати, що створюється враження весни посеред суворої зими. Тут також існує взаємодоповнення, приховане за абсолютною відсутністю дисонансу.

Дзеамі продовжує використовувати образ снігу і срібла, коли обґрунтовує беззаперечну присутність лицедія, який досягає *незвичайного* стану без будь-який візуальних драматичних ефектів. Ми скористаємося ним для підсумовування цих думок щодо різних температур енергії.

Одна з найпідступніших пасток, які криються в книжках, присвячених способам артистичної дії, полягає у встановленні радикальної різниці поміж методами, котрі — під час реалізації дії — впливають, з одного боку, на їхнє концептуальне розуміння, а з іншого — на саму дію.

Задля усвідомлення присутности гами різноманітних можливостей, варто підкреслити крайні позиції (як ми щойно зробили з Анімусом та Анімою; як ми це вчинили на початку з лицедіями Північного і Південного полюсів). Але ми мусимо пам'ятати, що ціль використання крайніх позицій зводиться до становлення ясности в обговоренні, а не для практичної ефективности. Коли зосереджувати свою увагу на цих крайніх позиціях, яких треба досягнути, у робочій ситуації — техніка стане божевільною. Щоб зрозуміти критерії, які приводять нас до свідомого моделювання енергії, важливо опиратися на поняття типу *керас* і *маніс*, Анімус і Аніма, сонце і ніч, *лас'я* і *тандава*, чорне і біле, полум'я і лід. Але, щоб трансформувати ці критерії на творчій практиці, потрібно працювати не над крайніми позиціями, а над гамою нюансів, які знаходяться поміж ними. Якщо такого не відбувається, тоді, — замість штучного компонування енергії задля реконструкції органіки тіла-життя, — буде створено тільки *образ штучности*.

Куплет

> Збирання снігу
> в срібну чашу

в нашому контексті може стати протиотрутою тенденції до крайніх позицій. Він нагадує нам, що унаочнення *біосу* залежить від невловимих нюансів ритму, від простих хвиль, відмінних одна від одної, які вміщують живий потік поміж берегами.

Але ми не повинні забувати, що м'якість снігу і твердість срібла, в яку він поміщений, є також крайніми позиціями, згущеними в одночасній дії двох різнобіжних сил. Для Дзеамі таємниця

незвичайного, "квітка" лицедія, його сценічна присутність, криються у тому, щоб дати життя опозиції.

У трактаті *Фусікаден* ми читаємо:

> Існує безмежна кількість положень, про які слід пам'ятати, граючи *но*. Наприклад, коли актор має намір виразити емоцію обурення, він не повинен забувати про збереження ніжного серця. Це єдиний спосіб завадити його акції стати недоробленою, незалежно від того, який тип обурення він виражає. Вираження злости при збереженні м'якого серця народжує принцип новизни. З іншого боку, у виставі, яка вимагає ґрації, актор не повинен забувати залишатися сильним. Тільки так всі аспекти його лицедійства — танок, рух, виконання ролі — будуть щирими і правдоподібними.
>
> Також існують різні правила використання тіла актора на сцені. Коли він рухається, використовуючи силу, він повинен ступати по землі м'яко. А коли він ставить свої ступні з силою, він повинен тримати верхню частину свого тіла спокійною. Цю річ важко описати словами. Краще навчитися цьому безпосередньо у вчителя.[25]

Інший трактат Дзеамі *Сікадо* ("Справжній шлях до квітки") знайомить нас з нюансами поміж крайніми позиціями. Цей текст слід читати разом з іншим трактатом: *Нікйоку Сантай Езу* ("Два мистецтва трьох ілюстрованих типів").

Дзеамі звертає увагу лицедія на важливість трьох фігур: Жінки, Воїна і Старця. Трьох цілком різних ролей. Він пише:

> Актор, який починає своє навчання, не повинен злегковажити Двома Мистецтвами (*Нікйоку*) і Трьома Стилями (*Сантай*). Під Двома Мистецтвами я розумію танок і спів. Що ж до Трьох Типів, то я маю на увазі людські форми,

які складають основу персоніфікації ролі: старець (*ротай*), жінка (*нйотай*), воїн (*ґунтай*).[26]

Проте, три типи, про які говорить Дзеамі, не є ролями. Вони не є справжніми "типами", як їх, зазвичай, розуміють, вони є *тай*, тобто, тілами, підпорядкованими певному типу енергії, яка не стосується ні статі, ні віку. Три основні *тай* Дзеамі є особливими способами використання того самого тіла та наповненням його різним сценічним життям за допомогою особливих якостей енергії. Адже одне з багатьох значень *тай* — *подібність*.

Тому особливо важливо зважати не на крайності — жінка і воїн, — а на тіло, *тай* старого чоловіка, так як це описано і подано в трактаті *Нікйоку Сантай Езу*.[27]

Дзеамі так визначає ці три типи:

Тип Старця: утихомиреність духу, далекоглядний погляд.

Тип Жінки: її природа духовна. У неї відсутнє насильство.

Тип Воїна: його природа повна насильства. Його дух звернений до деталі (витонченість сили).

Поруч з цими визначеннями, Дзеамі подає три рисунки трьох *тай*: три оголені фігури, в тілах яких відчутна архітектурна *подібність*.

В ескізі Старця, який опирається на палку, Дзеамі намалював лінію, яка визначає напрям погляду Старця — вгору, що створює контраст з похиленою позою людини, яка настільки слабка, що повинна опиратися на палку. Напруження створюється поміж потилицею та верхньою частиною хребта.

Цей рисунок оголює таємницю *трьох тіл*; через тіло старця лицедій маніпулює двома виявами енергії — Анімус/Аніма, — які співіснують у ньому. Отже, лицедій створює автентичне *гана*, квітку, цвіт, який, за Дзеамі, є ознакою великого актора:

> Виконання ролі старця є вершиною нашого мистецтва. Ця роль надзвичайно складна, бо глядачі можуть одразу оцінити справжні вміння актора [...]
> У своїй сценічній поведінці більшість акторів, прагнучи виглядати старими, прогинаються в попереку та стегнах, стискають свої тіла, втрачають свою Квітку і видають зів'ялу, нецікаву виставу. Особливо важливо, щоб актор утримувався від гри, ґрунтованої на кульганні чи слабких манерах, а натомість грав ґраціозно і витончено. Щонайскладнішим з усього є танцювальні позиції, які вибираються як *тай* старої людини. Слід старанно завчити правило: зображай стару людину, але не губи Квітки. І результати будуть подібні на старе дерево, яке проростає квітами.[28]

Думка в дії — шляхи енергії

Повернемося до *йо-га-к'ю*, одного з критеріїв чи способів аналізу, які в Японії регулюють мистецтва, а отже, різноманітні форми класичного театру.

Три фази:

йо: початкова фаза, коли сила прикладається до руху так, начебто вона долала опір;
га: фаза переміни подолання опору, збільшення руху;
к'ю: швидка фаза, нестримне крещендо, яке закінчується раптовою зупинкою.

Перекладемо буквально: опір, подолання опору, прискорення.

Але нам ще далеко до розуміння цього регулюючого принципу. Однією з перешкод для нашого розуміння є те, що цей принцип стосується всіх рівнів театру: від гри до драматургії, від композиції програми *но* до музики. Ми ж зосередимо свою увагу тільки на фізичній дії лицедія.

Третій момент характеризується раптовою зупинкою. Лицедій викликає у глядача відчуття, начебто він різко зупиняється на краю прірви. Ступні лицедія різко зупиняються, корпус легко нахилений вперед, у той час як хребет витягується і актор, здається, збільшується в розмірах. Насправді, зупинка є перехідною фазою. Деякі лицедії кажуть, що в *к'ю* вони перестають видихати, тримаючи в собі достатньо повітря, для того, щоб почати нову дію без нового вдиху. Рух переривається, але енергія притримується. Лицедій Пекінської опери повторив би тут свою синтетичну та ефективну репліку: *Рух — зупинка, всередині немає зупинки.* Іншими словами, останній рух фази, коли лицедій зупиняється, є *сатсом*, точкою відходу до нового *йо*. Словом, *йо-га-к'ю* повторюється циклічно.

Ми зробили крок до розуміння, але все одно ми ще не дійшли до нього.

Можна було б припустити, що *йо-га-к'ю* працює подібно до "безконечного" або "вічного канону" традиційної західної музики. Але це не так. Коли звернутися до книг, може видатися, що існує метр, який ґрунтується на трьох фазах, кожна з якої має іншу швидкість. Фактично, кожна з трьох фаз по черзі розподіляються в *йо-га-к'ю*. Якщо лицедій японського класичного театру, після попереднього пояснення елементів *йо-га-к'ю*, прийде до аналізу структури своїх акцій, він почне говорити про *йо* через призму *га*, про *га* через призму *к'ю*, про *к'ю* через призму *йо* і так далі. Лицедій може виконати цілий танок пояснюючи тим, хто дивиться, різні його фази і підфази.

Тоді спостерігач розгубиться. Намагаючись знайти *зафіксовану точку*, на якій слід зосередитися, у нього виникнуть запитання — аж до абсурдних: "Але чи це не означає, що тут є також *к'ю* з ознаками *йо* та *га*?" "Очевидно", — відповість лицедій. Перебуваючи поза певними обмеженнями, він теж починає губитися. Ми ж усвідомлюємо, що *йо-га-к'ю* насправді є не ритмічною структурою, а моделлю думки і дії. На

макроскопічному рівні воно є чистою технічною артикуляцією, але, переступаючи певний рівень, воно стає ритмом мислення.

Чи не перестає воно тоді бути чимось, що належить до практики?

Японський лицедій, який демонструє нам основні техніки свого мистецтва, не може безконечно вказувати нам на безмежно малі підфази кожної акції. Вони не є чинними відрізками партитури. Проте виключено, що їх можна акцентувати думкою, ментальною поведінкою, яка дає змогу лицедієві постійно і непомітно змінювати свій спосіб перебування в дії. Це думка, яка ґравірує та ліпить час, — і так стає ритмом. Дія суворо кодифікується в своїй деталізованій партитурі, але, окрім цього, існує певний тип субпартитури, за допомогою якої лицедій імпровізує. Він не змінює форму; виконуються ті ж самі малюнки рухів, у той час як лицедій винаходить численні зв'язки *йо-га-к'ю*, щоразу як вперше.

"Вперше я почув про *йо-га-к'ю*, коли був вже дорослим. Коли вивчив це слово, я вже знав, що воно означало", — говорив актор театру *кьоґен* Косуке Номура під час демонстрації у Блуа в квітні 1985 року. Косуке було двадцять п'ять років, з яких двадцять два — чисто театрального досвіду. Він почав працювати по п'ятнадцять хвилин щоденно зі своїм дідусем, коли йому сповнилося два з половиною роки. Тепер він вже може грати триста з тисячі ролей, які складають репертуар актора театру *кьоґен*. *Йо-га-к'ю* є не просто важливою якістю його стилю. Воно визначає його ідентичність як лицедія.

Повернемося до початкового класу балетної школи Королівського театру в Копенгаґені, де ми вже були, щоб побачити, як конструюється зручна рівновага танцівника балету. Вчитель вибирає з-поміж багатьох одну маленьку дівчинку. Мені здавалося, що вона виконує екзерсиси так само, як інші. Вчитель пояснює мені, що тут постало питання не її технічних вмінь, а якости її фразотворення. Це означає, що дівчинка йде за музикою, але не віддається їй. Усупереч елементарному рівню екзерсисів,

вона вже виявляє вміння утримувати і моделювати свій власний ритм, свою власну енергію в особистому діалозі з музикою. І хоч її танок є ще недосконалим, спосіб в який *вона осмислює його всім своїм тілом* є немеханічним.

Ми повторювали кілька разів, що енергія лицедія не є навалою, перебільшеним збудженням, насильством. Вона також не є абстракцією чи метафорою, з якою не можна собі дати ради на практиці.

У своїй основі, матеріальній формі, енергія є м'язовою і нервовою силою. Але вона не може бути чистим і простим екзерсисом сили, ясно присутнім у кожному живому створінні, яке нас цікавить. Недостатньо, щоб ця сила змінювалася; кожним рухом нашого життя, свідомо чи підсвідомо, ми моделюємо нашу психічну енергію.

Нас повинно цікавити те, як біологічний процес стає думкою, перетворюється, стає візуальним для глядача.

Щоб перетворити штучність своєї енергії, лицедій мусить сприймати її в реальних, візуальних, зрозумілих формах, мусить малювати її, поміщати на шкалу, утримувати, спиняти її чин через статику, яка діє, керує нею, змінюючи інтенсивність і швидкість рисунку рухів, наче на карколомному маршруті.

Отже, ми зауважили, що те, що ми називаємо енергією, є насправді *стрибками енергії*. Принцип поглинання дії, *сатс*, вміння компонувати перехід від однієї температури до іншої (Анімус та Аніма, *керас* та *маніс*) є додатковими хитрощами у створенні та контролі над стрибками енергії, яка оживляє *біос* лицедія. Ці стрибки є варіаціями серії деталей, які розумно поєднані в послідовність і називаються — залежно від робочих мов — "фізичними діями", "рисунками рухів", "партитурою", *ката*.

Немає значення, які назви використовує лицедій: чи звертається він до наукових метафор чи поетичних образів, чи підпорядковується він велінню традиції чи своєму особистому мисленню. Важливим є те, що у навчальній практиці та практичному

використанні свого мислення він знає, як побудувати і розчленувати точний маршрут, що примусить енергію *стрибати*. Це дієслово використовується в науковій мові для опису поведінки одного "кванта" енергії. З латини це означає *танцювати*.

Послухаємо знову Топоркова, якого востаннє ми бачили в роботі зі Станіславським. Тепер він глядач, у той час як Костянтин Сергійович Станіславський працює над етюдом з людиною і газетним кіоском:

> Ось він купує газету, коли до відправлення поїзда залишається ціла година і він не знає, як вбити час, а ось — коли вдарили в перший або другий дзвінок, або коли поїзд вже рушив. Дії одні і ті ж самі, але цілком інші ритми, і Костянтин Сергійович міг виконувати всі ці вправи у будь-якому порядку: по лінії прискорення ритму, по лінії згасання і впереміж. [29]

Прецизійність, з якою дія виконується в просторі, прецизійність кожної її риси, серія детально зафіксованих точок початку і завершення імпульсів і контрімпульсів, змін напряму, *сатсу*, — в цьому суть попередніх умов для танцю енергії.

Нацу Накадзіма, пряма послідовниця Тацумі Гідзікати, який, разом з Кацуо Оно, заснував танок *буто*, пояснює і демонструє свій спосіб роботи (Болонья, ICTA, липень 1990 року). Вона вибирає серію образів, для кожного з яких встановлює *позицію*, фігуру її танцю. Так вона отримує серію статичних поз, виліплених її тілом. Тепер вона проходить всі пози, одна за одною, без зупинки. Вона дістає точний рисунок рухів. Вона повторює ту саму послідовність рухів, начебто стикаючись з трьома різними типами опору, які потрібно побороти трьома типами енергії; вона начебто рухається у просторі твердому, як камінь, рідкому, як вода, і в повітрі. Вона створює, використовуючи обмежену кількість поз, всесвіт образів, хореографію.

До цього моменту її демонстрації ми бачили строгу роботу над поєднанням, яка характеризувалася точністю і впізнаваністю кожного окремого фраґмента. Але коли Нацу проходить через цю комбінацію фраґментів ще раз, не змінюючи порядку рисунка, кожний з нас, хто щойно бачив довгу і беземоційну анатомію, відчуває, що вона імпровізує свій танок.

І Нацу справді імпровізує, як Станіславський імпровізував свою сцену біля газетного кіоску. Нацу належить до цілком іншої культури, традиції, естетичних ідеалів, репертуару образів і понять, але головні принципи, які вона використовує (не *техніки*, а *техніки її техніки*), нічим не відрізняються від принципів, якими користувався Станіславський.

А зараз розглянемо, наскільки оманливим є слово "імпровізація", яке часто виникає під час професійних дискусій — часом для визначення ідеалу, до якого треба дійти, часом для попередження руйнівної форми, якої треба уникати. Якщо слово імпровізація не означає відсутности прецизійності, якщо воно використовується у позитивному значенні, то вказує на вміння лицедія, яке походить від витонченої роботи над різними рівнями сценічного *біосу*. Це думка/дія в руслі фізичної партитури. І немає значення, чи ця партитура створена лицедієм упродовж довгої, клопіткої роботи на репетиції чи зафіксована традицією, чи, з іншого боку, лицедій підпорядковується другій натурі свого надповсякденного тіла, творить і водночас виконує цю партитуру.[30]

Повернення додому

Одним з кращих практичних порадників для виховання "реалістичного" актора є книга *To the Actor* (*Актору*) Михайла Чехова, видана Гарпером і Роу в Нью Йорку у 1953 році. Підзаголовок книжки: *On the technique of acting* (*Про техніку актора*). Вона супроводжується пояснювальними рисунками Миколи Ремізова.

Це типовий підручник для лицедія з Південного полюса. У той час, як антропологія театру часто може відвести нас дуже далеко, — з Михайлом Чеховим ми відчуваємо себе ближчими дому: актор, до якого він звертається, на сьогодні є найчисленнішим у театрі, кіно і на телебаченні. Традиції кодифікованого театру, азійського чи євро-американського, в цій книжці не згадуються.

У двадцяті роки в Росії Михайло Чехов вважався одним з найориґінальніших акторів свого покоління. Його інтерпретація Гамлета вразила публіку і роздратувала Станіславського, тому що старому майстру здалося, що в ньому було занадто штучности та ґротеску. Його інтерпретація Хлєстакова в "*Ревізорі*" Гоголя захопила Мейєрхольда. Це був 1921 рік; через п'ять років Мейєрхольд створить "свою" версію "*Ревізора*", одну з найвидатніших постановок двадцятого століття. Він визнає, що його ідеї проросли від зерна гри Михайла Чехова і рекомендуватиме своїм акторам не імітувати його, а змагатися з ним.[31]

У 1928 році Михайло Чехов еміґрував з Росії, але не досягнув успіху в жодному зарубіжному театрі. Станіславський і Мейєрхольд намагалися переконати його повернутися в Росію. Він же, зі свого боку, намагався вмовити Мейєрхольда еміґрувати на Захід. Але Мейєрхольд залишився на своїй батьківщині, зазнав тортур і був розстріляний в одній із сталінських тюрем 2 лютого 1940 року. Михайло Чехов жив у подвійному вигнанні, будучи відокремленим від своєї батьківщини і від театру. Він надрукував *To the Actor* коли йому виповнилося п'ятдесят. Він почав такими словами:

> Книга, яка тут пропонується, є "підглядданням" за творчим процесом. "Підглядання" почалося багато років тому, ще в Росії, у Московському художньому театрі, з яким я був зв'язаний шістнадцять років. У той час я працював зі Станіславським, Немировичем-Данченко, Вахтанґовим та Сулержицьким.[32]

Друга світова війна унеможливила існування малих театрів. Михайло Чехов змушений був використати свої знання для навчання акторів Голлівуду та Бродвею. Друкуючи свою книжку, він мусив безліч разів представляти свої вірчі грамоти і нагадувати своїм читачам, що він працював з такими артистами, як Шаляпін, Моіссі, Жуве, Ґілґуд. Одним з його учнів — окрім, Ґреґорі Пека — був Юл Брінер, який, приблизно в той самий час, у неповні сорок років, став зіркою. Тому Михайло Чехов попросив його написати передмову до книги.

Це — один з найкращих підручників для актора. Його треба читати і перечитувати, переосмислювати і переглядати.

Я розпочав свої дослідження антропології театру, розмірковуючи над моїми першими днями роботи і, повертаючись у минуле, над "підгляданням" за першими днями роботи таких майстрів, як Санджукта Паніґрагі, Гідео Кандзе, Кацуко Азума, І Маде Масек Темпо, Рей Янлін, І Маде Бандем. Ми обмінювалися питаннями і відповідями. Ми розуміли, що перші дні роботи були корінними. І різні корені були набагато подібнішими, ніж сажні, які з них виросли. Так само можна сказати про Інґемара Ліндга, який сформувався в школі Декру, про Даріо Фо, про Ричарда Цєсляка з Театру Лабораторії Ґротовського і про акторів театру "Одін".

Перші дні навчання танцівника класичного балету, перші дні танцівника *буто*, перші дні клоуна... Саме на цьому порозі зустрічаються повторювальні принципи.

Приглянемося до Михайла Чехова та його книги з такого ж погляду. Книга починається сімома основними вправами (курсив самого Чехова):

> *Вправа 1*. Виконайте серію широких, великих але простих рухів, використовуючи максимум простору довкола себе. Підключіть та використайте все своє тіло. Виконуйте рухи з достатньою силою, але без надмірного напруження м'язів. Рухи мусять бути зробленими так, як вказано далі:

Повністю *відкрийте* себе, широко простягнувши ваші руки і кисті, ваші ноги широко розставлені. На кілька секунд залишіться у цій витягнутій позиції. Уявіть, що ви стаєте більшими і більшими. Поверніться до початкової позиції. Повторіть той самий рух декілька разів. Нагадуйте собі ціль цієї вправи, повторюючи її собі: "Я хочу пробудити заспані м'язи мого тіла; я хочу оживити й використати їх."
А тепер *закрийте* себе, поклавши свої руки навхрест на грудях, а кисті на плечі. Встаньте на одне або два коліна, низько схиливши голову. Уявіть, що ви стаєте меншими і меншими, скручуєтеся, стискуєтеся, так начебто ви хотіли фізично зникнути всередині самих себе, і що простір довкола вас зменшується теж. Інша група ваших м'язів буде пробуджена цим стисненням.
Поверніться у початкову позицію, а потім киньте ваше тіло вперед на одну ногу, витягаючи одну або обидві руки. Зробіть ті самі витягування вправо, вліво, використовуючи стільки простору, скільки ви можете охопити.
Зробіть рух, подібний до того, як коваль *б'є* своїм молотком по ковадлі.
Виконайте різноманітні широкі, виразні, повні рухи — так, якби ви по черзі *розкидали* щось у різних напрямах, *піднімали* якісь предмети зі землі, *тримали* їх над головою або *тягнули*, *штовхали* і *підкидали* їх. Зробіть свої рухи повними, з достатньою силою і в стриманому темпі. Уникайте танцювальних рухів. Не затримуйте своє дихання під час рухів. Не поспішайте. Робіть паузу після кожного руху.
Ця вправа поступово надасть вам проблиск відчуття *свободи* і *збільшеного життя*. Нехай ці відчуття потонуть у вашому тілі, як перша увібрана психологічна якість.[33]

Зауважте, як продовжується акція фізичного розширення і акція стиснення, коли вони досягають своїх меж (*рух — зупинка, всередині немає зупинки*). Це внутрішнє відлуння, залежно від

термінології, можна назвати "почуттям", "станом душі", "*йо-ін*", але це, по суті, спосіб випробовування енергії. Чи радше, *спосіб проведення її по каналах і, як наслідок, випробовування її* за допомогою особливого використання пауз, зручної рівноваги, акцій, які, починаючись у корпусі, заанґажовують все тіло.

> *Вправа 2.* Уявіть собі *центр* у ваших грудях. З нього випромінюються дійові імпульси для всіх ваших рухів. Сприймайте цей уявний центр як джерело всіх ваших рухів. Сприймайте його як джерело внутрішньої діяльности і сили всередині свого тіла. Спрямуйте цю силу в голову, руки, торс, ноги і ступні. Нехай відчуття сили, гармонії та доброго настрою оволодіють всім тілом. Будьте уважні, щоб ні ваші плечі, ні лікті, ні талія, ні стегна, ні коліна не спинили потоку енергії з уявного центру, — нехай він йде вільно. Зауважте, що суглоби дані вам не для того, щоб тримати тіло закостенілим, а навпаки, — аби у вас була можливість використовувати ваші органи з найбільшою свободою та гнучкістю.
>
> Уявляючи, що ваші руки і ноги походять з цього центру в грудній клітці (не з плечей чи тазу), зробіть серію природних рухів: підніміть і опустіть свої руки, витягніть їх у різні напрями, походіть, сядьте, встаньте, ляжте; перенесіть різні предмети; одягніть своє пальто, рукавиці, капелюх; зніміть їх тощо. Зауважте, що всі рухи, які ви робите, провокуються силою, що витікає з уявного центру в вашій грудній клітці.[34]

Кожна традиція і кожний лицедій розміщує центр, з якого випромінюється енергія, в різних частинах тіла.[35] Немає сенсу влаштовувати дебати, хто правий, ані задаватися питанням, де ж насправді знаходиться центр енергії. Важливим є те, що кожний лицедій вибирає дуже точне місце, обґрунтовано визначене, ментально — а отже, і фізично — ефективне, відмінне

від тих точок, в яких починаються рухи в повсякденному житті (суглоби, м'язи). Часом корисно мати когось поруч, хто б підказав, де знаходиться центр походження енергії, наділяючи, таким чином, цей вибір аурою престижу чи об'єктивності.

Іншими словами, не сама енергія допомагає нам відкрити своє джерело, а навпаки, — *уявляючи* місце у тілі, в якому знаходиться джерело, ми можемо думати про енергію, випробовувати її як щось матеріальне, надати їй витончених варіацій, підсилити її рухом, який перетворить її в сценічний *біос*.

Фраза "ця сила, яка витікає з уявного центру" може навести когось на думку про спонтанну силу, яка народжується сама від себе. Насправді, уявити прецизійну силу, яка випромінює енергію, означає створити опір. Лицедій змушений зруйнувати автоматичні (повсякденні) рухи і реакції та створити архітектуру напружень і динаміку, які належать до надповсякденної реальности театру.

Вправи, які йдуть слідом, звертають увагу на інші способи кристалізації енергії, досліджуючи весь діапазон її нюансів.

Вправа 3. Як і раніше, зробіть сильні і широкі рухи всім своїм тілом. Але тепер кажіть собі: "Я, як скульптор, *виліплюю* простір довкола себе. У повітрі залишаються живі форми від рухів мого тіла."
Створіть сильні і точні *форми*. Щоб досягнути цього, думайте про початок і кінець кожного руху, який ви робите. І знову скажіть собі: "Зараз я *починаю* рух, який творить форму", а після завершення: "Тепер я *закінчив*; форма тут". Водночас, думайте і сприймайте своє тіло як *рухому форму*. Повторіть кожний рух декілька разів, аж поки він не стане вільним і найприємнішим для виконання. Ваші спроби нагадуватимуть роботу художника, який, знову і знову, малює ту саму лінію, намагаючись досягнути кращої, чіткішої та виразнішої форми. Але щоб не загубити формотворчої здатности ваших рухів, уявіть собі, що повітря дов-

кола вас — наче посередник, який опирається вам. Також зробіть ті самі рухи у різних темпах.
Потім спробуйте відтворити ці рухи, використовуючи тільки певні окремі частини вашого тіла: ліпіть повітря довкола себе виключно своїми плечами і лопатками, потім своєю спиною, ліктями, колінами, чолом, кистями, пальцями тощо. У всіх цих рухах зберігайте відчуття моці і внутрішньої сили, яка пронизує і виходить з вашого тіла.[36]

Вправа 4. [...] У цій вправі уявіть, що повітря довкола вас подібне до поверхні води, яка вас підтримує і в якій легко плинуть ваші рухи. Поміняйте темп. Час від часу робіть паузи.[37]

Вправа 5. Уявіть, що ваше тіло тече через простір. Як у попередній вправі, ваші рухи повинні злитися в одне ціле без втрати форми. У цій вправі фізична сила ваших рухів може збільшуватися і зменшуватися залежно від вашого бажання, але вона ніколи не повинна зникати. Психологічно, ви завжди повинні зберігати свою силу. Зовнішньо ви можете прийти до статичної позиції, але внутрішньо ви повинні продовжувати відчувати те ж саме і плинути високо вгорі. Уявіть, що повітря довкола вас — посередник, який підбурює вас до плинних рухів. Своїм бажанням ви повинні здолати вагу свого тіла, боротися із законом тяжіння. Рухаючись, змінюйте темп.[38]

Те, як Михайло Чехов наполягає на “пунктуації”, на тому, як “час від часу робити паузу”, як “думати про початок і кінець кожного руху”, як “змінювати темп”, підкреслюючи, що “рухи повинні злитися в одне ціле без втрати форми”, — свідчить про його бажання захистити таємну пульсацію сценічного життя, імпульсів і контрімпульсів, *сатсу*. “Не форми, а сутність форм”, — як каже Ґарсіа Лорка. “І те, що видається квіткою, насправді є медом.”

Вправа 6. Почніть цю вправу, як звично, великими, широкими рухами з попередніх вправ, і перейдіть до простих, природних рухів, які пропонуються далі. Підніміть свою руку, опустіть її, витягніть її вперед, вбік; ходіть по простору, приляжте, сядьте, встаньте тощо; але постійно і випереджаючи дію посилайте зі свого тіла промені в оточуючий вас простір у напрямі виконання ваших рухів і після того, як рухи закінчені.
Ви здивуєтеся, як, наприклад, ви можете продовжувати сідати після того, як ви вже сидите. Відповідь буде простою, якщо ви пригадаєте себе, коли ви сідали, втомлені і виснажені. Справді, ваше *фізичне тіло* прийняло цю кінцеву позицію, але *психологічно* ви все ще продовжуєте "сідати", *випромінюючи* те, що ви *сідаєте*. Те саме з вставанням, коли ви уявите себе втомленими і виснаженими: ваше тіло чинитиме цьому опір і задовго до того, як ви встанете насправді, ви вже проробите це внутрішньо: ви випромінюєте "вставання" і продовжуєте вставати, коли ви вже стоїте.[39]

Вправа 7. Коли ви вже цілком знайомі з цими чотирма видами рухів (ліплення, протікання, літання і випромінювання) і можете їх легко виконати, спробуйте відтворити їх тільки в своїй уяві. Повторюйте їх, аж поки не зможете легко продублювати ті самі психологічні та фізичні відчуття, які ви пережили, рухаючись насправді.[40]

Видається, що ми повернулися до Японії, — начебто Михайло Чехов надихнув Гідзікату (засновника *буто*, вчителя Нацу) створити особливі типи опору, за допомогою яких однаковий рисунок рухів досягає різних температур енергії (рух у кам'яному просторі, у воді та в повітрі для Гідзікати та Нацу; ліплення, плавання, літання і випромінювання для Михайла Чехова). Але ми опинилися перед таким багатозначним способом мислення, що було б марною справою прослідкувати прямі впливи.

Дослідження різних температур енергії є повторювальним принципом, присутнім не тільки у ментальних техніках, ґрунтованих на особистих образах, але й у кодифікованих розрізненнях, таких як *керас* і *маніс*, *тандава* і *лас'я*.

Вправа 7 Михайла Чехова з її чотирма варіаціями (ліплення, плавання, літання і випромінювання) не тільки резюмує процес "прикрашання" чиєсь власної енергії, але й передбачає поглинання акції, аж поки візуальна енергія не перейде в думку: "Коли ви [...] можете легко виконати [ці рухи], спробуйте відтворити їх тільки у своїй уяві. Повторюйте їх, аж поки не зможете легко продублювати ті самі психологічні та фізичні відчуття, які ви пережили, рухаючись насправді." Ми неминуче згадуємо Декру і його "пристрасний акт", його нерухомість. Чи Гісао Кандзе, який танцював своє *іґусе* рухом у статиці.

На початку цього розділу я звертав увагу на ризик трактування "енергії" як рухомої сили, насильства, швидкости. Тепер потрібно застерегти від протилежного ризику. В книзі *Моє життя в мистецтві* Станіславський розповідає, як він випробовував на собі шкідливі наслідки пошуку, який приводить до статики актора.[41]

Коли лицедій вирішує позбутися рухів і шукає статики, його першою тенденцією є концентрація на мімікрії обличчя, на очах. Лицедій, користуючись театральним жарґоном, "помпує" почуття, настрій, силу дихання, підсилює неорганічну напруженість. Статика в русі є якраз протилежним: це *незмінна гнучкість*. Це точка відліку. Якщо хтось біжить до своєї цілі, скорочуючи маршрут, без довгого дослідження логіки фізичних дій, він може закінчити пародією. Статики в русі не можна досягнути буквально. Можна прийти до неї опосередковано, детально конструюючи відпрацьовану фізичну партитуру. Всі, хто говорить про статику лицедія, відстоюють такий погляд: це не *відсутність* руху, *а мініатюризація* руху, танцю, партитури. Що більше редукується рух (той, який може просочитися назовні), то міцнішою мусить бути нитка танцю чи партитури у руках лицедія, який розподіляє її на окремі деталізовані відрізки.

Ці відрізки він мусить зіставити з практичною розмаїтістю *сатсів*, які передують і вплітаються в окремі акції.

Михайло Чехов надавав великого значення внутрішньому життю лицедія. Так чи інакше, його "перші дні" показують, що все, що він називав "почуттям", чи "психологічним станом" зазнавало втілення за допомогою точних фізичних позицій. Також для Чехова робота над тілом-життям та думкою-життям є двома сторонами однієї медалі.

У п'ятому розділі книги, присвяченому "психологічному жесту", Михайло Чехов пояснює, як ритм енергії або, радше, думки — в своєму макроскопічному (фізична дія) та мікроскопічному (внутрішня дія) виявах — призводить до контрапунктів та контрастів:

> Нашому звичайному розумінню темпу на сцені бракує розрізнення *внутрішнього* і *зовнішнього* розмаїття. Внутрішній темп можна визначити як швидку чи повільну переміну думок, образів, почуттів, волі, імпульсів тощо. Зовнішній темп виражається швидкими чи повільними діями або мовленням. На сцені одночасно може існувати контраст зовнішнього і внутрішнього темпів. Наприклад, людина нетерпляче може виражати щось або когось; образи в її думці йдуть один за одним швидкою послідовністю, думки і бажання спалахують в її думці одна за одною, з'являючись і зникаючи; її воля збуджена до краю, однак, у той самий час, людина може контролювати себе, таким чином її зовнішня поведінка, її рухи і мовлення залишатимуться спокійними і повільними в сенсі темпу. Повільний зовнішній темп може конкурувати з швидким внутрішнім темпом і навпаки. Ефект двох контрастних темпів, які одночасно співіснують на сцені, незмінно справляє сильне враження на публіку.
>
> Не слід плутати повільний темп з *пасивністю* чи відсутністю енергії в самому акторі. Який би повільний рух ви не

> використовували на сцені, ви, як артист, завжди повинні бути *активним*. З іншого боку, швидкий темп вашої вистави не повинен ставати очевидним *поспіхом* чи зайвим психологічним чи психічним напруженням. Гнучке, добре витренуване і покірне тіло та добра техніка мовлення допоможуть вам уникнути цієї помилки і уможливлять корекцію та одночасне використання двох контрастних темпів.[42]

Саме такий тип мислення Станіславський, як ми це побачили, примусив відкрити в Топоркова, прохаючи його "стояти в правильному ритмі", навіть у статиці.

Банальний реалізм сцени, запропонованої Станіславським (бути готовим впіймати мишу, як тільки вона з'явиться з-за рогу), приховує витончену активність, таку інтенсивну, як в *іґусе*. Не менш характерними є умовні сцени в готелі, які пропонує Михайло Чехов у своїй *Вправі 17*:

> Зробіть серію імпровізацій на контраст внутрішнього і зовнішнього темпів.
> Наприклад: великий нічний готель. Портьє швидкими, вмілими, звичними рухами виносять з ліфта багаж, сортують їх і кладуть в автомобілі, які поспішають на поїзд. *Зовнішній ритм* портьє швидкий, але вони залишаються байдужими порівняно з гостями, які виїжджають. *Внутрішній темп* портьє повільний. Гості, які виїжджають, навпаки, намагаються зберегти зовнішній спокій, всередині збуджені, повні страху, що можуть спізнитися на поїзд; їхній *зовнішній темп* є повільним, їхній *внутрішній темп* є швидким.[43]

Елементарні принципи, які керують сценічним *біосом* на клітинному рівні, ніколи не виявляються у чистому вигляді, а завжди присутні всередині стилю чи театральної традиції. Передвиражальне виявляється засобами виражального рівня. Якщо зовнішній вигляд належить до стилів і традицій, які є для

нас чужими, існує небезпека, що ці елементарні принципи можуть залишатися прихованими від нас через відчуженість форми, якій вони притаманні. Якщо ж зовнішній вигляд нам знайомий — саме ця знайомість призводить до помилки. Наприклад, щось спонукає нас не звернути уваги — так якби це дратувало нас — на *Вправу 17* Михайла Чехова, процитовану вище. Чи не достатньо ми знайомі з такими сценами? Чи це не є типовим фраґментом з фарсу Фейдо чи *Ґранд Готелю* за участю Ґрети Ґарбо і Джона Беррімора?

Отже, коли у восьмому розділі *To the Actor* Михайло Чехов говорить про "композицію вистави", на перший погляд важко відкрити — поза відмінним відчуттям та порадами щодо композиції — правильні *mise en scène*, чергування *camc*, танок енергії або, радше, думки.

Життя, в усіх своїх виявах, не завжди йде по прямій. Воно піднімається, як хвилі, воно ритмічно дихає. Ці *ритмічні хвилі* мають різні характери з різними феноменами; вони зацвітають і в'януть, з'являються і зникають, розширюються і стискуються, рухаються на периферію і до центру, ad infinitum. У пристосуванні до драматичного мистецтва ми повинні розглядати ці хвилі як вираження тільки *внутрішньої* і *зовнішньої дії*. Уявіть прекрасну внутрішньо активну сценічну паузу, яка випромінює силу, яка створює сильну атмосферу і тримає публіку в очікуванні. Немає нічого надзвичайного у такій багатій паузі, бо пауза ніколи не буває повним вакуумом, прірвою чи психологічно порожнім простором. Порожні паузи не існують і не повинні існувати на сцені.

Кожна пауза повинна мати свою мету. Справжня, добре підготовлена і досконало виконана пауза (довга чи коротка) є тим, що ми назвали б *внутрішньою дією*, оскільки її виразність позначається тишею. Це антитеза до *зовнішньої дії*, яку можна визначити як момент, коли повністю вико-

ристовуються всі візуальні та чуттєві засоби; коли мовлення, голоси, жести, справи і навіть світлові та звукові ефекти піднімаються до своєї найвищої точки. Поміж цими двома екстремами існує спектр зовнішньої дії, яка збільшується чи зменшується на різних рівнях. Завуальована, безмовна, майже невловима дія часто подібна до "паузи". Сам початок трагедії, перед появою Ліра, можна описати, як безмовно-дійову паузу, і такою ж може бути пауза після його смерти в кінці вистави. Відплив і потік внутрішньої і зовнішньої дії — це ритмічні хвилі композиції вистави.[44]

Ми можемо завершити сказавши, що в такий спосіб і такими засобами — незалежно від присутности чи відсутности кодифікації — лицедій Південного полюса зустрічається з лицедієм Північного. Різні жанри вистав, яких вони вчаться, не можуть приховати присутність подібних принципів.

Ми можемо спитати себе, чи справді варто було подорожувати так далеко від дому, коли найсуттєвіші результати, зібрані під час подорожі, були вже тут, за крок від нашої початкової точки.

Було б достатньо простежити їх у навчальній програмі Студії Мейєрхольда в 1922 році, що починається так:

Рух, поміщений на свідому точку, рівновага, перехід від просторових до малих рухів, усвідомлення жесту, як результату руху, навіть у статичних ситуаціях.[45]

Але тільки тривала подорож дає нам змогу відкрити домашні багатства після нашого повернення.

Метод і мета антропології театру міститься в цьому парадоксі.

6

РОЗШИРЕНЕ ТІЛО
Нотатки в пошуку значення

У *театрі з моєю матір'ю.* Мені було п'ятнадцять років, коли я вперше побував у театрі в Римі. Мама привела мене на *Сірано де Бержерака.* Героя грав Джино Черві, дуже популярний італійський актор. Але мене не вразили ні він, ні інші актори, ні історія, за перебігом якої я слідкував уважно, але без захоплення. Мене вразив кінь. Справжній кінь. Він був запряжений в екіпаж, згідно з загальноприйнятими правилами сценічного реалізму. Його поява раптово зруйнувала всі виміри, які до того панували на сцені. Від цього раптового втручання з іншого світу, в моїх очах сцена розірвалася на шматочки.

Пізніше, я шукав у театрі дезорієнтації, яка б оживляла мене, раптово розширюючи мої почуття. Марно.

Я не бачив більше коней. Аж поки я не потрапив в Ополє у Польщі та у Черутуруті в Індії.

Цей кінь був першим куплетом пісні, яку я навіть не знав, що співатиму.

* * *

Одного разу ти знову зустрінеш маленьку дівчинку Пам'ять – це пісня, яку ми собі співаємо, стежка ієрогліфів і ароматів, яку ми второвуємо до себе.

Кінь вільний гарцювати і ставати дибки, йдучи за своїм норовом.

Часом, коли ти відходиш, ти залишаєш позаду маленьку дівчинку, веселу і ґраціозну. Потім, через кілька років, ти зустрічаєш її знову і опиняєшся перед здивуванням, як могла маленька дівчинка зникнути у цій жінці, що знайшла свою долю, з наповненням і тінями, з *еросом*, який притягує нас і пробуджує нашу фантазію.

Коли я покинув театр Ґротовського у 1964 році, Ричард Цєсляк був добрим актором. Він хотів бути інтелектуалом. Видавалося, що його життєдайне тіло було заповнене великим мозком, начебто його спіймала двовимірна реальність.

Через два роки я побачив його знову, коли він грав *Стійкого принца* в Осло. Як тільки почалася вистава, мені здалося, що всі мої спогади, категорії, на які я опирався, зникли і натомість я побачив інше буття, я побачив людину, яка досягнула свого сповнення, своєї долі, своєї вразливости. Той мозок, який раніше був як драглі, що затуманювали його акції, тепер заповнив все його тіло фосфоресцентними елементами.

Сила урагану. "Безсумнівно, він не зможе більше." І враз сильніша, навіть більша хвиля піднімала його тіло і несла.

Він був актором, але під час вистави у мене не виникало запитання, як він дійшов до цієї вершини. Тільки опісля, захищаючись від шаленства елементів, я розмірковував. Цілий горизонт, невидимий до того, окреслив мої професійні межі і тепер віддалився від мене на милі і милі, відкривши землю, яку досі було важко розгледіти, але яка існувала і могла плодоносити.

* * *

Значення та теорії. Театр може бути антропологічною експедицією. Однак у цих термінах існує протиріччя, тому що антрополог вибирає місце, осідає там і проводить на цьому місці дослідження.

Я покинув Норвегію і приїхав у Варшавську театральну школу, щоб стати режисером. Я закінчив школу. Але я залишився у Польщі, в Ополє, містечку з 60,000 мешканців, у Ґротовського, в його маленькому Театрі "13 рядів". Там відбулася одна з моїх найдовших і найнепередбаченіших подорожей. Інша – сталася в Гольстебро, у Данії.

Театр може бути деяким типом антропологічної експедиції, яка залишає позаду знайомі території, позбувається прийнятих цінностей, відмовляється від місць, де протягування руки є знаком привітання, де підвищення голосу є симптомом роздратування, де комедія є завжди веселою виставою, а трагедія – сумною.

На початку шістдесятих років у Польщі влада встановила норми для постановок, певну кількість вистав та прем'єр на кожний сезон. Чиясь робота відзначалась і, на основі численних показників, вважалася соціально і артистично здоровою. Це шаленство постановок і їхньої кількости, ця ілюзія числа і статистики називалася "культурною політикою", "демократичною культурою", "популярним театром".

Ґротовський не хотів ставити вісім, сім чи три нових постановки на рік. Він хотів підготувати тільки одну виставу, але добру. Щоб досягнути максимуму. Показати її обмеженій кількості глядачів для того, щоб загострити спілкування. З цими кількома глядачами він хотів створити просторові та емоційні зв'язки, які привели б до зіткнення, до діалогу з ними, до медитації над часом. Щоб втілити свою особисту потребу, він мусив боротися зі своїм часом. У 1961, 1962, 1963 роках часом тільки троє-четверо людей приходили на його вистави. Упродовж трьох років я перебував з ним, я був свідком його опору, який він чинив тільки для жмені глядачів. Він працював для кожного з них, для їхньої неповторности, а не для публіки. "Убогий театр" Ґротовського був не теорією, не технікою, не тим, *як* робити театр. Це було, *чому* він займався театром.

У 1960 році, коли мені було двадцять чотири роки, я потрапив у це містечко Ополє випадково, де зустрів Ґротовського, молоду

людину, старшу за мене на кілька років, який з посмішкою в очах дивився на мене (вони були іронічними чи розуміючими?), коли я говорив йому про театр для людей, про політичний театр, про соціальну функцію театру. Його театр складався з простору вісім квадратних метрів, з якихось шести-семи акторів і приблизно стількох лояльних і відданих глядачів.

Він був одним з лідерів бунтівної, антисталінської молоді. У 1956 році робітники міста Познань вчинили бунт, а студенти університету висловили прихильність Гомулці, який згодом прийшов до влади і розпочав славнозвісний Польський жовтень. Вперше стало відчутно, що у соціалістичній країні можливі зміни. Але в 1957 та 1958 роках почалося те, що поляки назвали "ковбасною політикою": шматочок за шматочком скорочували права, які були здобуті. Ґротовський зійшов з політичної сцени. Він опинився у маленькому театрі в Ополє.

Я говорив з ним про Брехта і його теорії. Він слухав посміхаючись, начебто запрошував мене говорити далі.

Моя перша зустріч з Брехтом трапилася приблизно в той самий час, через п'ять років після його смерти та п'ять років після Польського жовтня.

Коли я приїхав у Польщу в 1960 році, щоб почати навчання у Варшавській театральній школі, моя голова була наповнена брехтіанськими теоріями. Там я зустрів Тадеуша Кулесевича, художника-графіка, який працював з Брехтом. Він намалював плакат до *Життя Ґалілея*, на якому витончена постать Ґалілея була зображена в статиці, так начебто він був замкнений усередині свого світу, готовий вибухнути, як стальна струна. Кулесевич дав мені рекомендаційний лист для Гелени Вайґель, дружини Брехта, і з цим листом у кишені я поїхав у Берлін.

З Варшави було важко потрапити в Берлін (Західний Берлін). Вся Варшава була в рубцях війни. Відбудова Польщі йшла повільно, але в певних колах, вночі траплялися вибухи joie-de-vivre*. Після своїх вистав актори йшли в клуб "Спатіф", який був відчинений до другої години ночі. Горілка, їжа і особливі

забави після вистави били через край. Часто вони хотіли продовжити забаву на всю ніч і йшли до “Брістоля”, єдиного місця у Варшаві, відчиненого до світанку. Якась стара жінка сиділа на сходах при вході і продавала паперові квіти. Актори охоче віддавали їй трохи з заробленого і дарували штучні квіти своїм друзям.

Вночі вуличні вогні затьмарювалися сотнями і сотнями маленьких лампочок, запалених жінками посеред міських руїн. У світлі цих маленьких вогнів можна було прочитати на стінах прізвища поляків, розстріляних німцями під час окупації.

Варшава була похмурим містом, з великими чергами перед продуктовими склепами. Бульдозери, які чистили вулиці від руїн, відкривали людські кості. Вантажівки, одна за одною, вивозили їх.

З цієї Варшави я приїхав у Західний Берлін. Коли я побачив всі ці неонові світла, магазини, переповнені квітами і фруктами, шоколадом і кольоровою пластмасою, мені раптово захотілося вирвати. І з цим відчуттям нудоти я пересік Стіну, щойно збудовану, і увійшов у Східний Берлін.

Наприкінці вистави Берлінського ансамблю я відчув, що я плачу. Я бачив “Матінку”. Якщо правда те, що у кінці життя перед людиною пропливають образи, які торкалися людину за життя, я вірю, що одним з моїх образів буде Гелена Вайґель з червоним прапором в останній сцені “Матінки”.

Я повертався до Варшави зніченим: як я міг бути настільки сентиментальним? Після всього Польща була доброю школою цинізму. Якщо я був достатньо відкритим для сліз, що ж це було – у виставі чи в мені, глядачеві, – що не спрацювало? Що трапилося з “ефектом”, який відкрив Брехт, і, який так науково був описаний у його творах?

Я був навіть не збентеженим – мною трусило. Мої театральні теорії затуманилися. Так само, як і все інше.

Польща подіяла на мене, як їдка кислота. Мій студентський гуртожиток стояв на площі Героїв Ґетто. Тут руїни ще не вивезли,

а просто зрівняли з землею. У центрі стояв пам'ятник. Щодня зі Східної Німеччини сюди приїжджали великі автобуси. Німці – добрі, соціалістичні німці, – виходили, і екскурсовод водив їх довкола. Вони майже всі були в такому віці, що могли брати участь у війні.

Одним з моїх приятелів був молодий перспективний чиновник комуністичної партії. "Намагання змінити щось у цій країні, – казав він, – нагадує тикання своїм кінцем у шмат льоду. Ти станеш врешті кастратом, але лід від цього не розтане." Він прийняв правила гри. Болить мені лише те, що робив він це всупереч своїй освіченості.

Брехт і театр не були для мене реальними проблемами. Справжньою моєю проблемою було збентеження.

Наосліп я приїхав в Ополє, де зустрів Ґротовського.

У 1978 році я знову приїхав до Західного Берліну на святкування річниці з дня народження Брехта. Йому б сповнилося вісімдесят років. Професори, міжнародні вершки брехтіанців зібралися там, ті, які зробили собі кар'єри, пишучи про Брехта, і які протягом років подавали його теорії, як нове ортодоксальне вчення. Тепер вони кажуть, що "Берлінер ансамбль" був музеєм іншого століття.

А в "Берлінері" щойно відкрилася нова постановка першої версії "Життя Ґалілея", яка показує, як інтелектуал може примусити всіх прислухатися до свого голосу, всупереч режиму, який примушує його мовчати.

І знову я був переповнений емоціями. Але навіть сильнішим було моє захоплення: як вони осмілилися представити цю постановку *тут*? Остання сцена була пронизливою і страшною. Ґалілей – сліпий, за ним шпигує його дочка. Переконаний, що за ним ніхто не стежить, – швидкими жестами конспіратора, скупими руками злодія, – він дістає з-під табуретки якісь папери. Він пише, запально пише, а потім різко ховає те, що він щойно написав.

Я відчував лють до всіх цих інтелектуалів з "вільних" країн, які сиділи довкола мене, перешіптуючись так, начебто вони не розуміли, про що кричала до них вистава: "Як нудно! "Берлінер" вмирає! Ми вже це побачили! Вони повторюються! Це більше нічого не означає!"

Сьогодні Стіна впала. Свобода, бідність і супермаркети танцюють поруч. Багато хто себе запитує: "Що значить сьогодні займатися театром?"

* * *

Порожній та неефективний ритуал. Один з найпоширеніших і неоднозначних мітів Західної цивілізації розповідає історію про чоловіка, який шукає свої корені. На шляху до своєї ідентичности він вбиває батька, народжує синів-братів від своєї матері, накликає чуму на все населення. Він іде у вигнання, один. Але молода дівчина йде слідом за ним. Через роки, коли вона повертається назад у своє місто, фіванці б'ються проти фіванців. Брати отримують задоволення, мордуючи братів. Діти носять зброю і навчилися вбивати. Повні насильства і жаху, Фіви стали осердям темряви.

Антіґона виступає проти громадянської війни, в якій її брати вбивають один одного. Вона не захищає свого дядька Креонта і закон держави, яку він представляє. Також вона не йде в гори, аби пристати до армії свого брата, який розпочав війну проти держави. Вона знає ту роль, яку вона вибрала для себе. І вона чинить все лояльно до своєї ролі. Вночі вона покидає місто, йде на поле битви, набирає повні жмені пилу і розкидає його над тілом брата, якому Креонт відмовив у похованні. Символічний і неефективний ритуал проти жаху. Але вона виконує його через особисту необхідність. І платить своїм життям.

Таким є театр: порожнім та неефективним ритуалом, який ми наповнюємо своїми "чому", нашою особистою потребою. Що у деяких країнах на нашій планеті відзначається загальною байдужістю. А в інших може коштувати життя тим, хто ним займається.

* * *

Глядачі сплять. Черутуруті, Індія, вересень 1963 року; з початком ночі, безперервний барабанний бій оголошує про початок вистави *катакалі*. Сходяться глядачі і всідаються на землі. Двоє молодих лицедіїв, без костюмів і гриму, танцюють для Шиви Натараджі. Вистава може вже початися. Два хлопчики розгортають яскраву, кольорову шовкову завісу. Пара рук схоплює її і починає трясти: схований за нею лицедій дає знати про свою присутність. Одна його кисть деформована довгими срібними нігтями. Бій барабанів наростає. Під невисокою завісою можна побачити, як скажено витанцьовують на одному місці ступні лицедія. Чути його голос, відпрацьовані крики, хриплі та гострі тони. В долю секунди актор різко опускає завісу. Глядачі бачать обличчя, людські риси якого знищені гримом. Цей перший блискавичний контакт повторюється ще раз. Після цього завісу згортають і лицедій показується у всій своїй величі.

Поміж чоловіками і жінками, що повмощувалися на килимках, бігають і кричать діти, продавці, проходячи повз мене, торгують чаєм, кавою, бетелями та ароматними пончиками. У той час, як безупинно б'ють барабани, співаки один за одним, виспівують куплети з історії, лицедій, видається, пливе у повітрі, як і масляна лампа в центрі сцени. Сотні срібних соломинок звисають з їхніх вражаючих шоломів, що виблискують на світлі, висвічуючи пофарбовані в зелений колір обличчя лицедіїв. Великі білі очі, в які вприснутий червоний барвник. Цупкі бороди, як хомути. Обличчя блищать від поту і олійного гриму. Танцюють статуї Конорака. Хочеться доторкнутися до них, приласкати їх, спробувати їх на смак. Під цими монументальними постатями важко впізнати тих хлопчиків, яких я бачив цього ранку з покритими білим одягом стегнами, зі слабкими торсами, як у дітей, що ніколи не наїдаються досита, з подібними до тростинок ногами, які, здається, ніколи не витримають такого напруження.

Метелики, які кружляють довкола вогнів, байдужі до дітей, що плачуть, чоловіків і жінок, що балакають, до хропіння селян,

які зараз, після приходу ночі, розтягнулися на землі для відпочинку і сну. І після п'яти чи шести годин я відчуваю порожнечу, вражений байдужістю глядачів, зростаючою впертістю лицедіїв, цією ніччю, до якої я призвичаївся, і під час якої весь шарм екзотики перетворився для мене в порох.

І раптом, у деякі моменти, *відбувається щось*, що знову пробуджує всі мої почуття. Глядачі стихають і нахиляються вперед, до лицедіїв. Щось відбувається в дії, до чого і вела вся попередня монотонність: зараз Бгіма і Душасана, Наль і Дамаянті... У раптовій тиші можна почути задоволення глядачів. І знову все з початку: спів, поєдинки лицедіїв, протидія демонам, перехід гірських хребтів, люди, які потягуються і засинають на землі, починають хникати діти, а жінки, оповиті в сарі, продовжують свої розмови.

Покірність і сила лицедія, який приймає те, що не він є *Омфалою* людей, які його оточують.

* * *

Тіло-думка. Існує фізичний аспект думки, її спосіб руху, зміни напряму, *стрибки*, її "поведінка". Розширення належить не до фізичного аспекту, а до тіла-думки. Думка повинна реально пронизувати матерію, не тільки виявляти себе через рух тіла, а проходити через *очевидне*, інерцію, те, що виявляється першим, коли ми уявляємо, розмірковуємо, діємо.

Один з найзрозуміліших описів цієї ментальної поведінки є у книзі Артура Кестлера,[1] присвяченій "історії перемін уявлень людини про Всесвіт". Кестлер показує, як завершується кожний творчий акт у науці, мистецтві чи релігії: через попередню реґресію до примітивнішого рівня, *reculer pour mieux sauter*, процес заперечення чи роздрібнення, який підготовлює стрибок до результату. Цей момент Кестлер називає "передумовою".

Це момент, який, здається, відкидає все, що притаманне пошуку результату. Він не вказує на нову орієнтацію, це, радше, свідома

дезорієнтація, яка вимагає, щоб вся енергія дослідника була у русі, загострила його почуття подібно до людини, яка просувається в темряві. Таке розширення можливостей дорого коштує: можна втратити контроль над значенням чиєїсь власної дії. Це заперечення ще не відкрило нової суті, яка її підтвердить.

Лицедій, режисер, дослідник, артист – всі часто себе запитують: "Що значить те, над чим я працюю?" Але в момент заперечення дії чи у момент творчої "передумови" це питання є непродуктивним. У такий момент суттєвим є не значення того, над чим хтось працює, а, радше, прецизійність акції, яка готує порожнє місце для несподіваного значення.

Театральним митцям – обов'язком яких є творчість, що майже завжди передбачає співпрацю з іншими особами, – часто перешкоджає фетишизм значень, потреба завчасного обґрунтування результатів, які можна досягнути.

Лицедій, наприклад, виконує певну акцію, яка є результатом імпровізації або особистої інтерпретації персонажа. Природним є те, що він наділяє цю акцію дуже точним значенням, яке асоціюється у нього з особливими образами, намірами, предметами. Однак, якщо контекст, в якому представляється акція, призводить до того, що первісне значення стає для лицедія неприйнятним, тоді він вирішує, що краще той контекст покинути і забути. Словом, він вірить, що зв'язок поміж акцією та значенням, яке асоціюється з нею, є неподільними.

Загалом, якщо б хтось сказав лицедієві, що його акція може залишитися недоторканою, у той час як контекст (а отже і значення) має повністю змінитися, він би подумав, що його сприймають за інертну матерію, якою маніпулює режисер. Так, якби йшлося про *реальну* акцію, а не про енергетичну якість акції.

Багато режисерів схильні до такої упередженої думки. Вони вважають, що особливий образ або потік образів може передавати певне значення.

Часом, під час роботи над постановкою, акції лицедія починають оживати, навіть, якщо ніхто і не розуміє, чому він так

грає. Може статися, що режисер, який є першим глядачем лицедія, – на основі їхньої спільної інтерпретації вистави, – не знає, як раціонально пояснити значення того, що робить лицедій. Режисер може потрапити у пастку, якщо виявить труднощі в сприйнятті цієї іскри невідомого життя, якщо проситиме пояснень та вимагатиме послідовности від лицедія. Отже, цій співпраці загрожує небезпека, оскільки режисер шукає способу скоротити відстань, яка відокремлює його від лицедія. Режисер вимагає занадто багато, а насправді – занадто мало. Він хоче досягнути згоди, узгодження намірів, поверхневих значень.

Творче мислення вирізняється тим, що воно перебуває в стрибках, у раптовій дезорієнтації, яка примушує його по-новому реорганізуватися, покинувши свою упорядковану оболонку. Це *думка-в-житті*, а не пряма лінія, однозначність.

Поява несподіваних значень стає можливою від якости всієї нашої енергії, як психічної, так і ментальної: присідання на краю скелі перед самим зльотом – *сатс*. Якість, яку можна набути тренуваннями.

Вправи з фізичного тренінґу дають змогу лицедієві створити нову поведінку, інший спосіб руху, гри, реакції, особливу майстерність. Але ця майстерність закостеніє в одновимірній реальності, якщо не досягне глибин індивідуума.

Фізичні вправи є завжди духовними вправами.

У своїй роботі режисера я бачив аналогічний процес, який відбувався в мені та у декого з моїх колег: довга щоденна робота над тренінґом, змінена роками, повільно створила внутрішні зразки енергії, які можна використати для створення і компонування драматичної акції, спілкування з публікою, письма.

* * *

Думка і думки. Джон Блекінґ під час семінару "Театр, антропологія і театральна антропологія", організованого Центром перформативних досліджень у Лейчестері восени 1988 року,

говорить про думку, яка не стає поняттям. Усесвітньо відомий антрополог та етномузикознавець Блекінґ пояснює, як детально точно "думає" циркулююча система розум-рука-камінь-розум "примітивної" людини, яка розколює шмат кременя, щоб зробити наконечник до списа. Він називає "думкою" дії рук, які крутять палку, для того щоб запалити вогонь, або грають на барабані. Він говорить про тіло, яке "думає танцем". Спочатку формули Блекінґа здаються лише суґестивним способом мовлення. Але згодом виникає думка, що вони є чимось більшим. У "буквальному" значенні цього слова.

Блекінґ підсумовує, пропонуючи полярність: *мислення в русі – мислення в поняттях.*

Я запитую себе: чи не може бути *мислення в русі* найкращим визначенням навчання "фізичних дій", що Станіславський намагався передати акторові і, справжнім майстром якого на сьогоднішній день є Ґротовський.

Але поняттєва і аналітична думка також може містити у собі полярності, напруження, позиції та опозиції, які примушують її *бути в русі* поза своєю орбітою.

Упродовж довгих років роботи з Ґротовським я говорив про полярність *бажане мислення – конкретне мислення. Бажане мислення* вказує на особливу фазу в процесі планування постановки: дає волю нашій фантазії, яка керує нами, нашим мріям з відкритими очима, вірі та бажанні потрапити під вплив суґестивности теми вистави, створенні тріумфу *міту. Конкретне мислення* – це профанація захоплення темою через призму холодного аналізу, скептицизму та прискіпливої позиції, через наш реальний досвід, не через *відоме*, а через те, що *я знаю.*

На другій сесії ІСТА у Вольтеррі в 1981 році ми працювали над п'єсою Едварда Бонда "Вузька дорога на глибоку північ". З педагогічних міркувань я поділив процес на дві фази. Перша частина стосувалася самого тексту: скорочення, реконструкція та інтерпретація. Другою частиною було *mise en scène.* Мені було важко зрозуміти, чому робота на сцені складалася з постійної

полеміки з тою роботою, яку я пробив сам, сидячи за столом. *Мислення в поняттях – мислення в русі*; *бажане мислення – конкретне мислення*.

Слово "конкретне" походить від *cum-*, разом, та *crescere*, рости, тобто, зазнавати зміни. Але без уточнення – зміни нашого способу мислення чи інтелектуальної ідентичности.

* * *

Летючий Голландецъ. Стрибки думки можна назвати перипетіями. Перипетія – це переплетення подій, яке призводить до того, що дія розвивається у непередбачений спосіб або призводить до того, що закінчується на полюсі, протилежному тому, де вона почалася.

Перипетія діє через заперечення — це було відомо ще за часів Арістотеля.

Поведінка думки виявляється через перипетії оповідань, їхні несподівані зміни, коли вони передаються від людини до людини, від однієї думки до іншої. Як і у театральному творчому процесі, так і в цьому випадку – несподівані зміни відбуваються в розумі не одного артиста, вони є роботою різних взаємопов'язаних індивідуумів, які поділяють ту саму точку опори.

Летючим Голландцем був капітан Ван дер Декен. Намагаючись обійти мис Доброї Надії, капітан Ван дер Декен прокляв Бога і пекло: він не піддався б силам шторму і долі, а продовжував би спробу до свого останнього дня. І сталося, що він почув голос з небес, який повторював його слова, але тепер вони стали прокляттям: "До свого останнього дня… до свого останнього дня".

Так було посіяне зерно історії про капітана, який залишається на морі і не може померти. Про корабель який пливе і пливе. Тепер це зерно виривається зі свого контексту і "стрибає" в інші контексти.

Популярний образ капітана і його вічного паломництва накладається на образ Аґасфера, Вічного Жида, який теж ніколи не знайде спокою. Отже, історія про Ван дер Декена

змінюється; кажуть, що він був проклятий через те, що вів таке аморальне, атеїстичне життя, що навіть наказав підняти якір на Великодню П'ятницю, в день, коли був розіп'ятий Спаситель.

Або ж образ капітана зникає, а натомість в уяві його постає протаґоністом корабель. Корабель-привид раптово з'являється морякам: чорний, з вітрилами кольору крові або жовтий, або райдужний, або зачарований, який щогодини багато разів змінює свій колір.

Йшли часи, і тема капітана та його прокляття асоціюється з темою жінки, яка його порятує. Ця зміна трапилася у ті часи, коли змінилися історії двох інших адептів пекла – Дон Жуана і Фауста, яких теж рятує любляча жінка.

Можливо, саме Гайне першим вплів новий мотив у сагу про Летючого Голландця і його корабель-привид. Час від часу Ван Декен причалює в порти, де шукає любови. Він мине свою чашу, якщо знайде жінку, яка буде вірною йому до самої смерти.

Влітку 1839 року Ріхард Ваґнер плив з Риги до Лондона. Його жінка, Мінна, була з ним. Він знав історію про Летючого Голландця, але зрозумів її тільки тоді, коли корабель на якому він плив, потрапив у шторм коло норвезьких рифів. Саме тоді моряки розповіли йому історію про корабель-привид, який завжди з'являється перед корабельною катастрофою. Врешті, їм таки вдалося кинути якір поміж високими скелями фіорду в Сандвіку, в кількох милях від Арендаля.

Після закінчення подорожі, коли Ваґнер прибув до Лондона, а згодом вирушив до Парижа, він тільки й говорив про шторм коло норвезького узбережжя. Він розповідав, що вітер, виючи у леєрах, був дуже зловісним та демонічним. Він говорив про те, що бачив, як з темряви з'явився вітрильник, і доводив, що це був саме корабель Голландця.

Якщо вірити шанувальникам анекдотів, можливо так і сталося, що в Сандвіку Ваґнер, будучи гостем у будинку норвезького капітана, виявив інтерес до молодої дівчини, яка накривала стіл.

Він чув, що хазяїн називав її "єнта" (норвезькою, "дівчина, служниця"), і був переконаний, що так її зовуть.

Пізніше, він замінив її ім'я на Сента (таких імен у Норвегії немає), однак, саме Норвегія стала уявним місцем дії ваґнерівського *Der Fliegende Holländer*.

Ваґнер використовує тему любови, що рятує Голландця, але змінює її. Він приймає версію Гайне, але водночас відкидає її значення. Сента насправді любить Голландця і присягає бути вірною йому до смерти. Але Голландець підслухав розмову Сенти з Еріком; Сента і Еріку присягнула у вірності до смерти. Тепер, підвладна своїй долі, щоб не зрадити Голландцю, вона повинна відступитися від своєї присяги Еріку. Голландець вирішує повернутися в море; порятунок видається неможливим, бо неможливо, щоб хтось був вірним йому до смерти. Він порятує Сенту, іншого шляху немає; він боїться, що Сента зрадить йому, так як вона щойно зрадила Еріку. А жінки, які зраджують Голландцю, отримують вічне прокляття. Тема прокляття, яке може зняти жінка, перетворюється на тему нового, яке падає на закоханих жінок.

Отож, Голландець втікає, щоб врятувати жінку, яка повинна була врятувати його. Як тільки корабель відпливає, Сента кидається в море, і вмираючи, залишається вірною своїй обіцянці. Корабель зупиняється і починає повільно тонути, і як тільки сходить сонце, Сента і Голландець возносяться на небо.

А тепер нова метаморфоза. Історію, серією опозицій перетворену Гайне та розвинену Ваґнером, взяв Стрінберґ. Він збільшує потенційну енергію фінальних варіацій, представлених Ваґнером. І як тільки з'являється ця потенційна енергія, вона перевертає з ніг на голову значення історії. Центральною тепер є тема невірности, болю, який причиняє жінка чоловіку, що її кохає. До цієї теми Стрінберґ повертається постійно в своїй роботі, і тут він вступає у протиставлення, використовуючи сюжет, запозичений у Ваґнера. Він також використовує заперечення, перевернувши його на свій лад: кожного сьомого року Голландець

мусить зустріти і полюбити жінку. Це є умовою його спасіння, яке наступить не від жінки, яка може порятує, а від страждання, яке принесуть йому зрадливі жінки.

Тема любови, протиставлена темі прокляття, безконечної подорожі Голландця, перестрибує в іншу протилежність і накладається на тему морської подорожі, яка набуває духовного значення. Справжнє покарання Голландця полягає у його постійних любовних поразках. Любов більше не може звільнити його від кари, як в Гайне та Ваґнера, – вона сама є тим рятівним покаранням, що перетворює корабель-привид із в'язниці в хрест.

Згадаймо ще раз цю історію, якою вона була на початку. Стрінберґ, здається, підійшов ближче до неї, ніж його попередники. Проте, він все одно далекий до неї. Суть цієї історії, попри збереження первісної цінности, дістала нову глибину. Муки фізичних мандрів набули духовної рівноцінности, а моряк, подібний до Вічного Жида, Фауста і Дон Жуана, повернувся до ситуації самотнього моряка, якого у кожному порту покидає жінка.

Летючий Голландець є показним прикладом. Стрибки думки, метаморфози, які порушують способи увірування та оправдання, мусять бути характерною рисою "колективного розуму" ансамблю, який працює над виставою.

* * *

Квадратні кола і логіка близнюків. Фізик прогулюється на березі моря і бачить, як п'ятирічний хлопчик кидає у море плоскі камінці, намагаючись примусити їх стрибати. Кожний камінець робить не більше одного-двох стрибків. Фізик пригадує, що в дитинстві він був дуже вмілим у цій грі. Тож він показує хлопчику, як це робиться. Один за одним він кидає камінці, показуючи як їх тримати, під яким кутом і на якій висоті над поверхнею води кидати. Усі камінці, кинуті дорослим, роблять багато стрибків: сім, вісім, навіть десять разів.

“Так, – каже хлопчик після того, як вони стрибають десять разів. – Але я не це хотів зробити. Ваші камінці роблять круглі кола в воді, а я хотів, щоб мої робили квадратні.”

Ми знаємо цей випадок, тому що фізик П’єт Гейн розказав його Айнштайнові, в той час уже старому чоловікові, під час свого візиту. І тому, що Айнштайн несподівано зреаґував: “Передайте хлопчикові мої вітання і скажіть, щоб він не хвилювався, якщо камінці не роблять у воді квадратних кіл. Важливо мати таку думку.”

Діалектичний зв’язок не існує сам собою і в самому собі. Він народжується від бажання контролювати сили, які б самі від себе спричинили конфлікт або ж перешкодили одна одній.

Коли дорослий намагається скопіювати спосіб малювання дітей, він обмежує себе тим, що навмисне малює погано, намагається відмовитися від свого способу бачення, обкрадає його, не дає своїй руці шансу, уникає прецизійности, імітує дитячий спосіб малювання. І стає таким чином інфантильним.

Зрозуміло, що дорослому дитячі малюнки видаються вільними, повними вигадки, але неадекватними, часто грубими каракулями. А вони насправді підпадають під залізну логіку. Дитина малює не те, що вона бачить або як вона бачить, а те, що вона пережила. Якщо вона сприймає дорослого як пару довгих ніг, з яких до нього часом згинається обличчя, вона намалює цього дорослого колом на вершинах двох паличок. Або ж, малюючи свій власний “портрет”, вона намалює себе з гігантськими ступнями, тому що їй подобається її нове взуття. Якщо для дитини важливіша мама, аніж батько, коли вона малюватиме своїх батьків, вона зобразить свою маму більшою за батька. Вона намалює прямокутник з чотирма лініями, які відходять від кутів, тому що стіл є плоскою площиною на чотирьох ніжках.

Для тих, хто вивчає дитячі малюнки, навіть каракулі дуже маленьких дітей також є результатами їхнього безпосереднього досвіду. Вони є не відтвореннями, а радше слідами дії руки, пов’язаної з ментальним образом: “Це собака, що біжить.”

"Інфантильними"дитячі малюнки робить не їхня приблизна і "примітивна" природа, а присутність *тільки однієї логіки*. Проте, багато "добрих" малюнків, зроблених старшими дітьми і дорослими теж стосуються тільки однієї логіки. Те, що вони більш впізнавані та виявляють навики спільних правил, не робить їх менш банальними. Те саме відбувається з виставами. Існують вистави, в яких не можна *нічого* зрозуміти, та вистави, в яких *все* зрозуміло. І та, і інша є бездіяльними.

Використовуючи лексику доброго художника, можна сказати, що одночасно діють *багаточисленні логіки*. Мистець є частинкою традиції, правила якої він використовує або ламає, викликаючи подивування. Разом з передачею свого способу бачення, він також представляє свій спосіб переживання світу і перекладає на полотно не тільки образ, а "ґестус", якість руху, яка повела пензлем. Так можна сказати, що художник "зберіг у собі дитину", не тому, що він зберіг свою неосвіченість і винахідливість (як не дивно, ми звикли вважати, що діти є неосвіченими), не тому, що він не піддався впливу культури, а тому, що лаконічністю свого ремесла він сплів *паралельну* логіку, або радше логіку *близнюків*, без заміни однієї іншою.

Життя-буття є запереченням послідовности різних стадій розвитку; воно зазнає синхронного росту від набагато складніших переплетень.

Одна з найпідступніших пасток, яка криється в описі вправ і порадах лицедієві, полягає у тому, що в книгах всі речі повинні викладатися послідовно, одна за одною. Вони не можуть переплітатися. Вони є підручниками, які посилаються тільки на той контекст, який може надати їм значення.

Парадоксально, але деякі програми навчання у найпосередніших театральних школах навіть не організовані в контекст, хоча виконують функцію підручників. Вони визначають час (а часом і вчителя) для кожного окремого "розділу", виділяючи окремі нитки, які повинні сплітатися в одне ціле.

Професійний досвід формується за допомогою часової категорії, яку можна організувати, холоднокровно скласти воєдино, але він не може бути лінійним часом написаної програми, яка добра тільки на папері. Цей час створюється збоями і роздоріжжями, імпульсами і контрімпульсами. Це органічний час, а не час, роздрібнений геометрією розкладів і календарів.

У навчальному процесі думка функціонує так само, як вона функціонує у творчій ситуації та в сценічному *біосі*: за допомогою діалектики поміж порядком і безпорядком. Порядком без порядку.

Мейєрхольд говорив про *педагогічну фікцію*. Відштовхуючись від нього, цього жертовного театрального новатора, "фікція" може означати не "дволикість", а співіснування кількох синхронно поданих логік.

* * *

Ґуру нічого не знає. "Вчитель часто обманює. Учень робить помилку, а вчитель ствердно киває: "Добре." Часом учень виконує без помилки цілий танок, а вчитель заперечує: "Неправильно." Вчитель затуманює очі. Він тільки каже: "Це добре, а це ні." Він більше не дає жодних коментарів, жодних пояснень. Учень намагається зрозуміти, вдуматися, зосередитися, бути уважнішим. Ось як вчитель затуманює учню очі."

І Маде Пасек Темпо каже це з посмішкою. Синювате світло неонової лампи забарвлює його обличчя у попелястий колір. На початку сімдесятих, коли я вперше приїхав у Тампаксірін, тут не було світла. Зараз, через двадцять років, вся сім'я збирається в кутку подвір'я коло телевізора дивитися *драмаґонґ*. На Балі електрика і обов'язкова школа піддають корозії віковічний зв'язок вчитель-учень. Вдень діти ходять до школи, а ввечері – образи мерехтливого екрану привабливіші, ніж репетиції *ґамелану* чи вистави.

І Маде Пасек Темпо продовжує. Він говорить про Бгаґевана (вчителя) Дгом'ю і його учня Утаманійю, який пас корови

вчителя і якому нічого не давали їсти. Це довга складна неясна історія. Що б не робив Утаманійю, викликало в учителя нарікання. Повний розпачу, він з'їдає кілька листків *мадурі*, сік якого є отруйним. Він сліпне і падає у криницю. Бгаґеван дістає його звідти і запитує, як той потрапив у порожню криницю. Утаманійю відповідає: "Я просив їжі в інших, а ти говорив, що я скупий; я збирав коров'яче молоко, яке ненароком падало на траву, а ти дорікав мені за це; тоді я наївся листків *мадурі* і втратив зір."

Бгаґеван Дгом'я схвалив це: "Це вперше, коли ти щирий. Тепер ти можеш вважати себе моїм учнем."

Я не розумію. Історія далеких світів, які належать давно минулим епохам.

Кілька місяців раніше, у софістичній атмосфері конференції на тему міжкультурних зв'язків, яку організував Ричард Шехнер і яку підтримала фундація Рокфеллера, – Санджукта Паніґрагі описала десять днів своєї роботи в ІСТА і співпрацю, спершу зрозумілу і обережну, з майстрами інших культур і театральних жанрів. Вона завершила тим, у чому вона була переконана: "Будинки є різними, але вони стоять на одній землі." Потому, вона розповіла про початок своєї кар'єри. Коли їй було три роки, вона стала першою дочкою сім'ї брахмана, що почала вивчати танок. При підтримці своєї матері, яка вперто боролася проти упереджень. Щоб удосконалити свій танок, у віці восьми років вона переїхала в Мадрас, понад тисячу кілометрів на південь, в іншу культуру з іншою мовою. Далі вона описувала те, як реаґувала її мама, коли їй докоряли люди: "Як ви могли відправити свою дочку так далеко?"

"Коли я починала, – згадує Санджукта, – вчитель не поправляв мене, він не казав нічого. Він велів мені сидіти і працювати над вправами з очима. З дня на день. Коли я приїхала додому, я пожалілася своїй мамі: "Ґуру нічого не знає."

І Маде Пасек Темпо показує мені примірник *Адіпарви*, книгу з історією Дгом'ї і Утаманійю. Я запитую його, чи любить він,

будучи в такому віці (шістдесят п'ять? сімдесят?) читати. Він відповідає:

Важко досягнути двох речей:

- стати *праґіна прадняном*, досконалим лицедієм, який вміє танцювати, грати на інструментах, який знає класичні тексти, знає як навчити, а також як навчитися;
- *менджівай*, оживити чиюсь душу і думки, дати життя тому, чого хочеться досягнути, поєднати в одне ціле свій дух з духом *топенґ*, маски, і щоб все, що хотілося передати через персонажа, глядач зміг відчути, оцінити і сказати: "Це справжній *далем*, король, *панісар*, блазень."

Тоді я видихну, спорожню свої легені і зосереджуся над тим, щоб *кундаліні* досягнула ока *батін*, внутрішньої сили. *Кундаліні* – це сила, яка оживляє тіло і розум. Я все ще вчуся.

***

Шекспір: Пролог до "Генріха V" Виходить актор і запитує:

… Can this cock-pit hold
The vasty fields of France? Or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt?

[Чи півнячий поміст оцей замінить
Простори Франції? Чи вмістить хоч би
Шоломи всі героїв Азенкура?
(переклад Віктора Ружицького)]

Це одне з найвідоміших парадоксальних тлумачень значення театру: чи може різанина історії бути відтвореною на півнячому помості?

Як можна перенести різноманітність і пристрасть життя людини, суспільства в штучну ситуацію театру?

Навіть у Брехта були сумніви у тому, що театр може відтворити тонке сплетення сил, які рухають історією.

Чи можна принести в театр жах, розкіш, таїнство і одночасність людського існування без зменшення цього до двовимірного образу? Чи можна розширити цей образ, виводячи наперед, як під мікроскопом, динаміку кожного фраґмента реальности, який не відчувається у повсякденному житті?

Не існує прогалини поміж роботою лицедія в створенні та моделюванні його енергій та моментом, коли творчий процес виявляється в об'єктивному і соціальному результаті – у виставі.

Подібно до того, як під малюнком рухів надповсякденної поведінки лицедія може бути приховане напруження, так і вистава може відтворювати не реалізм історії, а радше її *реальність*, її м'язи та нерви, її скелет. Все це відкривається, коли оголити плоть історії: зв'язки сили, доцентрові та відцентрові сили, напруження поміж свободою та організацією, поміж наміром і дією, поміж рівністю і силою.

Те, що театр виражає словами, не є настільки важливим. Найсуттєвішим є розкриття зв'язків, синхронний показ поверхні дії та її внутрішніх частин, сил, які перебувають у роботі і опозиції, спосіб, за яким дії стають полярними, як вони виконуються і як вони тривають.

Дати глядачеві змогу розшифрувати історію означає не спонукати його до відкриття "справжнього значення", а створити такі умови, в яких він може *сам себе спитати* про ці значення. У цьому проблема показу вузлових моментів історії, тих точок, коли зустрічаються протилежності. Існують глядачі, для яких цінність театру полягає у тому, що він представляє їм не вирішення, а вузли. У минулих століттях існував "анатомічний театр". Навіть тоді, в кріслах театрів були перемішані голодні і ситі, допитливі і самозадоволені глядачі, похмурі філософи і віруюча молодь, – всі завмирали, захоплені страшним таїнством відкритої людини.

Хірург і відкрита людина маскували своє таїнство за показом органів та дріб'язковою роботою. "Як він туди проник?" – дивувалися одні. "Для чого він це робить?" – дивувалися інші.

Подібною до одних і до інших, до відкритого тіла і до знаючого та єретичного хірурга, який його відкриває, – існує також і лицедій і, понад усе, його власне таїнство. І бачення того, що сховане під його шкірою.

Подібно до анатомічного театру, існує театр, про який я співаю собі пісню, що лине з моєї пам'яті: на півдорозі поміж театром і наукою, поміж дидактикою і порушенням правил, поміж жахом і чудом.

* * *

Ви все одно дуже красиві. Луї розповідає:

> "Декру завжди співав, коли ми працювали. Ритм пісні впливав на швидкість руху, в той час як інтенсивність голосу регулювала динаміку. Часом він співав сам для себе, коли давав нам вказівки, часом ми співали разом з ним, коли робили вправи. Він завжди використовував свій голос. Старі, популярні французькі та англійські пісні, які він іронічно інтерпретував, граючись з вимовою. Видих, на противагу тому, що трапляється звичайно, був активною фазою, на яку опиралася і від якої розвивалася дія. Видих був швидким, він називав його спазмом. Це був початок дії, яка натикалася на опір від продовженого – настільки, наскільки це можливо, – видиху. Я уявляю собі, що спазм, відповідає тому, що ви у театрі "Одін" називаєте сатс.
> Він був одержимий невидимим рухом; той рух, – як він казав, – можна відкрити тільки під мікроскопом. Він використовував образ скрипаля: важко вловити рух смичка, але є звук; руху не видно, але чутно музику. Існує відлуння, навіть якщо ти не чекаєш на нього. Він називав це "ефектом ґонґу": рух вже завершений, але продовжує тривати."

Я звертаю увагу Луї на те, що такий самий образ використовується в *но*: *йо-ін*, вібрації дзвону після удару, і що Мейєрхольд теж говорив про "розбивання ритму" і використовував музику, щоб спонтанно заскочити акторів. Луї встає, демонструє *спазм*, "ефект ґонґу", через певні *фігури* з видихом, який свистом супроводжує фізичну дію. Послідовність цього видиху, це сонорне відлуння виникає від скорочення м'язів живота. Пасажири, які сидять поруч з нами, здивовано витріщилися на нас. Нашому ентузіазмові у відкритті спільних точок в Декру, Мейєрхольда, в японських лицедіїв та акторів театру "Одін", здається, тут не місце, – в залі очікування аеропорту Сао-Паоло Кононас.

Як і щоразу, коли ми зустрічаємося, так і тепер Луї розповідає мені про свого вчителя, Етьєна Декру. Він працював з Декру в Парижі упродовж трьох років: з 1976 до 1978. Сам Луї – актор, режисер і професор університету в Сампінасі, Бразилія, де він керує лабораторією перформативних досліджень. Ми їдемо разом на фестиваль "Лондріна", який цього року повністю присвячений театру "Одін".

Луї продовжує:

> У серпні 1990 року, після сесії ІСТА в Болоньї, я навідав Декру в Парижі. Жанет, власниця бару на розі, мала ключі і впустила мене всередину. Вона розповіла мені про стан здоров'я Декру. І те, що він завжди співає, навіть вночі.
>
> Він сидів у м'якому кріслі, втупивши погляд у простір. Він не відповів на моє привітання. Я встав на коліна, взяв одну його руку і поцілував. Він поглянув на мене і став співати. Так якби стріла пронизала мені груди. Його пальці відбивали ритм на моїй руці. Обіпершись ліктем на спинку крісла, його рука коливалася в темпі музики.
>
> Я також заспівав. Я так добре знав ці пісні. Я повторював їх щодня, щогодини, протягом років, проведених з ним. Часом він нахиляв свою голову вбік, дивлячись вгору і

подовжуючи останню ноту куплета, його рот широко відкритий... ефект скрипаля. Рух переривався, але звук продовжував тривати. Всередині нього вібрувало напруження. Здавалося, він був захоплений.

Ми співали разом більше години. Я встав, щоб уже піти. Я намагався впізнати в цьому деформованому черепі, у цих очах, двох глибоких впадинах, у цьому беззубому роті – старця, якого я любив. Я не впізнав би його, якщо б зустрів його деінде. Я поклонився, поцілував його в чоло і прошепотів: “Ви все одно дуже красиві.” Широка, справжня посмішка і раптом – глибокий смуток вкрив його обличчя. Я покинув його, питаючи себе, чи правильно я вчинив, сказавши такі слова. Через шість місяців я довідався про його смерть.

Він казав, що лицедій подібний до Христа: права рука не повинна знати, що робить ліва. Він називав імпровізацію “випрямлення м'язів”: не треба думати, м'язи співають, і ця мелодія, випрямляючи їх, приходить і йде не знати чому. Ті, хто вчилися у нього, володіють витонченою, екстраординарною технікою. В ньому всередині жив лев, а його техніка тримала його на прив'язі.

* * *

Принцеса з крилами на прив'язі. У Данії та південній Швеції збереглися деякі надзвичайні археологічні залишки: каміння викладене на землі візерунком, який, на перший погляд, нагадує скелет велетенської доісторичної тварини. Деякі археологи стверджують, що це каміння є залишками ходів лабіринту. Корені цього твердження вони вбачають у легенді про Треллу, норвезьку принцесу, корабель якої плив у Данію і через холодні вітри непомітно відхилився від курсу. Трелла пристала до пустельного берега, збудувала і детально відпрацювала палац без стін і взялася за те, щоб упіймати в просторих коридорах вітри і поставити їх на прив'язі. А згодом вона продовжила свою подорож. В античні

часи історія Трелли надихнула багатьох людей на створення нових трелláборів – *бор* означає фортеця, – щоб прикликати сили природи.

Мій театр є треллабором. Каміння, які я навмисне розсипав так, щоб збудувати лабіринт-фортецю, без бастіонів, але наявну, уразливу, але ефективну, в якій я стою віч-на-віч з вітрами духу часів.

Моя мрія – *передати, як* збудувати треллабор.

Інша версія цієї легенди говорить, що, коли Трелла намагалася вчинити опір, вітри часу схопили її в палаці, який вона збудувала, і примусили її танцювати, задовольняючи їхню волю і несамовитість.

* * *

Жіноча половина Шиви, місяць і темрява. Розширене тіло лицедія є гарячим тілом, а не сентиментальним чи емоційним почуттям. Почуття і емоції – це реакції, наслідки. Це ж розпечене до червоного тіло, в науковому значенні цього слова. Частинки, які наповнюють повсякденну поведінку, збуджуються і вивільняють більше енергії. Вони прискорюють свій рух, вони відокремлюються, вони притягуються одна до одної, вони протидіють з ще більшою силою, швидкістю, у більшому просторі.

Це захопливе, але часом оманливе поняття; хтось більше вірить, що треба мати справу тільки з "тілесними", фізичними, а не ментальними діями.

Але спосіб руху в просторі виявляє спосіб мислення. Спосіб оголеного мислення. Чи спосіб руху, який керує думкою.

Бонн, жовтень 1980 року, завершення першої сесії ІСТА. Санджукта Паніґрагі танцює *Ардганарішвару*, жіночу половину Шиви. Одразу ж після цього, Ібен Наґель Расмуссен демонструє свою професійну автобіографію: *Місяць і темряву*. Упродовж місяця ми всі разом вперто екзаменували холодні, технічні передвиражальні основи роботи лицедія.

Санджукта витанцьовує:

Схиляюся перед тобою,
Тим, хто має чоловіче і жіноче,
Двом богам в одному,
Тобі, чия жіноча половина забарвлена в яскравий колір квітки чампак,
І чия чоловіча половина забарвлена в блідий колір квітки камфор,
Жіноча половина подзвонює золотими ручними браслетами,
Чоловіча половина прикрашена браслетами зі змій,
У жіночої половини очі любови,
В чоловічої половини очі медитації.

Жіноча половина має гірлянду з квіток мигдалю,
Чоловіча половина має гірлянду з черепів,
У сліпучому вбранні жіноча половина,
Оголена чоловіча половина.

Жіноча половина придатна до всіх утворень,
Чоловіча половина придатна до всіх руйнувань.

Я повертаю погляд свій на тебе,
Поєднаної з Богом Шивою, Твоїм мужем,
Я повертаю погляд свій на тебе,
Поєднаному з Богинею Шивою, Твоєю жоною.

Ібен Наґель Расмуссен співає погребальну пісню, пісню шамана винищеного народу. Потому вона з'являється знову як Катрін, мовчазна дочка матінки Кураж, заїкувата дівчинка-підліток на порозі світової війни. Індійська актриса і данська актриса видаються дуже різними – кожна з них заглиблена в свою власну культуру. Однак вони стрілися. Здається, вони перевершили не

тільки свої індивідуальності та стать, а навіть свої артистичні вміння і відкрили щось більше.

Я знаю, скільки років роботи потрібно, щоб дійти до таких моментів. Проте, здається, що щось розцвітає просто спонтанно, щось, чого ані не шукали, ані не чекали. Мені нічого сказати. Я тільки можу дивитися, як дивилася на Орландо Вірджінія Вульф. "Мільйон свічок згоріло в Орландо, без нього в думці – не запалити жодної."

* * *

Жменя води. Мій погляд спрямований на свічки, запалені всюди. Мені сказали, що це не вистава, але все одно – я бачу "людей, які діють". Якщо все, що відбувається, є тільки для них самих, тоді – чому я тут? Чому мене запросили і чого я прийшов? Травень 1990 року; сповнилося тридцять років, як я вперше зустрів Ґротовського, який сидить обабіч мене в адаптованому хліві в тосканському селі, в якому Роберто Баччі знайшов йому притулок для роботи.

Я тут для того, щоб стати свідком, щоб підтвердити, що "це" сталося насправді. Як можна бути свідком? Пишучи, пояснюючи, оправдовуючи, так, як я це робив, коли в 1961 році в сірому польському містечку Ополє разом зі жменею інших глядачів побачив "*Дзяди*" в постановці Ґротовського? Яким є обов'язок свідка: детально розповідати, натякати, метафорично, усно, передаючи кожному чи тільки тим, у кого виникає зацікавлення? Бути тихим? Маскувати тишу словами?

Так народжуються леґенди: в постановках Ґротовського ніколи не було свічок, тільки в першій частині його останньої вистави *Apocalypsis cum figuris*. Однак на виставу, в якій використовуються свічки, одразу накладають кліше: ґротовськізм. Сьогодні Ґротовський є ґротовськістом.

Що є "це", що я оглядаю: ритуал без змісту, свято техніки, літургія без теології чи просто відпрацьований монтаж фізичних і вокальних дій, який бездоганне ремесло "режисера", "metteur-en-espace", підносить до рівня церемонії?

Що б трапилося, якби "це" вирушило в пошуки свідка, якщо б воно було змушене рушитися з місця і покинути цей хлів?

Чим би "це" стало в гімназії, у приміській школі, в фойє музею, на складі покинутої фабрики?

Я бачу "тих, хто діє". Дехто з них належить до театральних груп, які я знаю. Що примусило їх покинути свої освітлені сцени і приїхати сюди поміж тіні від свічок? Що візьмуть вони з собою, коли опиняться перед готовністю до роботи в театрі?

Не знаю чому, але щось в мені стискується. Потім мені стає соромно і я починаю злитися. Я думаю про себе в Ополє, коли кожний говорив мені, що я збожеволів, кинувши театральну школу для того, щоб провести цілі місяці з Ґротовським, шарлатаном, який ставить непотрібні вистави. Все, що я робив, було пошуком свободи *в* театрі. Тепер я свідок свободи *від* театру.

Я заскочений якістю роботи. Але я тримаюся осторонь, так начебто мене відділяло скло від відчуття енергії тіл, які знаходяться переді мною. У мене було таке саме почуття, коли я дивився "*Дзяди*". Я потонув у таїнстві, у відсутності почуттів, у своїй нездатності орієнтуватися, впізнати себе, поєднатися зі собою. "Це" провокує тільки питання.

Ритм "тих, хто діє", ні піднімається, ні тріпотить, ні прискорюється, ні сповільняється. Це потік річки, яка невпинно пливе, але моєму уважному оку здається, що вона нерухома. Ця нерухомість збуджує думки і спогади, заціпеніле життя пам'яті і почуттів. Мені здається, що я дуже далеко, всередині себе самого, відсутній у тому, що відбувається. Повернення до нормального стану свідомости. Чи це і є той циклічний *сакрум*, якого Ґротовський прагнув досягнути в книзі "До вбогого театру"? Ані театр, ані "це" не є *сакрум*. Це – акт, робота, яка може ним стати.

Потік продовжує плисти. Я опускаю у нього свою руку, взяти собі хоч трохи. Але моя рука повертається порожньою, знову і знову. Жменя води. Чому ж тоді я уявив, що схопив суть?

* Радості життя (фр.).

7

ТЕАТР БЕЗ КАМЕНЮ І ЦЕГЛИ

Що таке театр? Будинок?

Александринський, Драматичний, "Комеді Франсез"? Це – інституція, ім'я, пам'ятник?

Театр – це чоловіки і жінки, які його створюють.

І все ж таки, коли ми відвідуємо театри в Дроттнінґгольмі чи Версалі, Театр "Фарнезе" в Пармі чи "Олімпіко" у Віченці, чи "Епідаурус" (збудований, коли вже зникли ті, хто придумав афінську трагедію) або один з тих будинків, яким прикрашали свої маленькі міста принци, двори і академії, ми часто переживаємо такі ж кінестетичні відчуття, які нам може дати жива вистава. Це каміння і цегла стають живим простором, навіть якщо там нічого не відбувається. Вони також є способом мислення і марення про театр, про матеріалізацію та передачу його через століття.[1]

Існують достойні скарби. Звичайно вони називаються "храмами мистецтва".

Басаванна співав:

Багаті
будують храми для Шиви,

що можу я,
бідняк,
зробити?

І відповідає:

Мої ноги – колони,
моє тіло – олтар,
голова – купол
із золота.

І завершує так:

Послухай, Господи впадаючих річок,
те, що стоїть, впаде,
залишиться рухоме.

Басаванна був засновником бунтівної релігії в Індії у дванадцятому столітті. Інші бідняки, бунтівні та релігійно налаштовані, висловлювали подібні думки в інші часи, в інших країнах. Якщо ми прислухаємося до їхніх думок щодо храмів мистецтва, нам одразу спаде на думку образ Ґордона Креґа, який встає і читає лекцію для учасників конґресу.[2]

Театр і драма

Ми в Римі восени 1934 року. Королівська академія Італії організувала престижну всесвітню конференцію на тему театру. Копо висилає текст, який одразу стає популярним, і в якому він говорить про майбутнє театру як популярного мистецтва. Він передбачає, що театр стане або марксистським, або християнським, а все інше зникне. Мейєрхольд відсутній, офіційно – з причини хвороби. Присутні майже всі представники драматургії, режисури, сценографії, архітектури та історіографії:

Метерлінк, Марінетті, Бейджер... Конґрес веде Піранделло.

Ґордон Креґ не належав до офіційних делегатів. Публічно він не робив нічого, хіба що захищав італійських акторів, які грали на місцевих діалектах і провокували безлад під час фашистських свят.[3] У дискусії з Вальтером Ґропіусом він захищав незалежність режисера від тенденції до творчої але сковуючої театральної архітектури. Врешті, він дав короткий урок Сільвіо Д'Аміко, головному інтелектуалові італійського театру та справжньому натхненнику проведення конґресу.

На конґресі витала ідея, що для того, щоб вийти з кризи, яка охопила світову драматургію, слід звернутися за допомогою до архітекторів. Чи не може нова сценічна архітектура створити новий спосіб написання п'єс *для* сцени? Ідея не була банальною (у Копо виникла така сама пропозиція). Д'Аміко з ентузіазмом твердив про помилковість цієї ідеї.

Креґ відповів:

> Пан Д'Аміко процитував вислів пана Бернарда Шоу, датований, можливо, п'ятдесятьма роками тому і який є, мабуть, однією з найпоширеніших побрехеньок із часів початку світу бізнесу. Він ґрунтується на твердженні, що драма народжує театр, а сам театр не призводить до народження драми.[4] Пан Д'Аміко подав тут вислів Шоу і показав пальцем на маленьку архітектурну модель великого театру з цегли, дерева і каменю. Можливо, театральні будинки сконструйовані (з незначною допомогою архітекторів) самими драматургами. Але театр випереджає драму, і тільки таким театром, який не розраховував і не розраховує на будинок, є звучання голосу – виразність обличчя – рухи тіла – персони – тобто, актора, if you like![5*]

Актор, про якого говорить Креґ не є чоловіком чи жінкою у своїй органічності та спонтанності. Він є тим, хто втілює архітектуру руху: Форму.

Нав'язлива ідея втраченої Форми часто з'являлася на театральних теренах, починаючи з останньої декади дев'ятнадцятого століття. Елеонора Дузе проголосила, що "рухи, кольори, "лінія" акторського ремесла належали мистецтву, але тепер зіпсувалися, і запропонувала, що єдиним рішенням є строге "навчання форми". Отже, вона запропонувала, разом з Ґабріелем Д'Аннунціо радикально новий (і нереалізований) театр, в якому вистави були б колективними ритуалами.[6]

Це було тогочасною життєвою тривогою і протиріччям; фіксування Форми видавалося несумісним з мінливою, живою, багатою на постійні метаморфози природою вистави і її артистів. Але, з іншого боку, заявлена потреба Форми була способом протиставлення ефемерним умовам вистави.

Це повстання виявлялося по-різному і пробудило інші мрії. Разом із піднесенням значення режисури, *mise en scène*, з'явилося бажання фіксувати на папері – словами і малюнками – навіть способи постановки тексту. Чехов хотів надрукувати свої п'єси разом з нотатками режисера Станіславського. Креґ уявляв постановку *Страстей по Святому Матвію* Баха як композицію послідовних образів і рухів – для того, щоб кожного року на Великдень їх можна було повторювати. Навіть Брехт після Другої світової війни в своїй *Theaterarbeit* намагався поєднати драматичний текст з вказівками щодо постановки, стверджуючи, що неоправданим є те, що залишаються тільки слова і діалоги п'єси, а не опис жестів, сценічного оточення, костюмів, малюнку рухів окремих персонажів і зв'язків поміж акторами.

Тим часом, на межі театру і танцю, Рудольф Лабан придумує систему запису на папері малюнку ритмічних рухів. А Еміль Жак-Далькроз у своїй школі в Геллерау, в співпраці з Адольфом Аппіа, показує еліті європейського театру, як – за допомогою фізичних дій акторів-танцівників – можна створити "рухому поезію" та "візуальну музику".[7]

Великі "модерні" лицедії, такі як Жорж Пітоєфф та Михайло Чехов, ставили під сумнів як смаки глядача, так і брак обізнаности критиків, і компонували свої інтерпретації

згідно з ясним, штучним, попередньо заготовленим малюнком, настільки чітким, начебто він був виґравіруваний. Їхні захоплюючі способи гри часом називали ляльковими. Критики перелякалися, тому що здавалося, наче кордони поміж театром, танцем і пантомімою зникли. Та сама одержимість Формою привела Миколу Євреїнова, Макса Райґардта, Олександра Таїрова і Жака Копо до вивчення ілюстрацій комедії дель'арте, до роботи над пантомімою, до відмови від принципу розмежування поміж актором, мімом і танцівником.

Як модель сценічної поведінки, Ґеорґ Фукс наводить приклад неактора – "Христа" в *Оберамерґауських страстях* – який "ніколи не впадає у спокусу інтерпретувати Христа", і який не *відтворює*, а неупереджено *представляє*. Він відокремлює себе від постаті, яку він показує глядачам за допомогою ієрархічних жестів, які випереджують євангельські слова, а ці жести "подібні до акордів, які у *Страстях* Баха супроводжують слова Христа".[8]

Це не є формою оживленої матерії, яка не може зазнати метаморфози; це – Форма живого, наново відкритого тіла, поведінки, яка відокремлена від повсякденної поведінки, природности, яка є результатом штучности.[9] Це – Театр, який виник раніше від Драми і будь-якого театрального будинку. Це *архітектура в русі*, в якій лицедій живе автономно: театр без каменю і цегли. Менш фігурально і конкретніше – це передвиражальний рівень організації лицедія.

Передвиражальність і рівні організації

Передвиражальність відкрив не я і не Креґ. Єдине, що я відкрив, була віра в неї.

Повторювальні принципи, танок *сатс*, способи передачі і моделювання енергії лицедія – це характеристика передвиражального рівня. Робота лицедія над собою і метод фізичних

дій Станіславського, біомеханіка Мейєрхольда, система міми Декру – все стає достатнім матеріалом для аналізу. Традиційні форми навчання і тренінґу лицедіїв Північного полюса, стилі і жанри, такі як класичний балет, інші багаточисленні театри, які згадувалися тут раніше, – все служить матеріалом для аналізу. Але понад усе – практична робота та емпіричне дослідження з лицедіями, представниками різних традицій, які можуть обґрунтувати передвиражальність, як рівень організації, уявно відокремлений від виражального рівня.

Очевидно, що передвиражальність не існує сама собою і сама в собі. Подібно до нервової системи, яка не може бути відокремлена від цілісности живого організму, але про яку можна *думати*, як про окрему сутність. Ця пізнавальна фікція уможливлює ефективні втручання. Це абстракція, але винятково корисна для роботи на практичному рівні.

Як і чому? Я спробую відповісти на ці запитання. Однак, найперше, слід прояснити деякі непорозуміння.

Коли хтось говорить про передвиражальний рівень лицедія, часто виникає таке заперечення: лицедій не може грати перед публікою без створення значень. Це правда. Фактично неможливо завадити глядачеві надавати значення і придумувати історії, коли він бачить дії лицедія, навіть тоді, коли лицедій *не має наміру* наділяти ці дії якимось значенням. Проте, з погляду глядача, вони мають силу, оскільки сприймаються як результат.

Але тут треба бути уважним. Не сама акція несе *своє* значення. Значення завжди є результатом умовности, зв'язку. Вже сам факт існування зв'язку лицедій-глядач означає, що будуть створені значення. Питання в тому, хоче хтось чи не хоче запрограмувати – *які саме значення* повинні зародитися у розумі глядача.

А тепер повернемося до іншого погляду – сприйняття дії через призму творчого процесу лицедія, яке лише доповнить наше сприйняття дії через результат. Очевидно, що лицедій може

працювати над своїми акціями (дикція, тональність, сила звуку, манера триматися, інтенсивність) без обдумування того, що він захоче передати глядачеві, коли процес завершиться. Тому, можна сказати, що він працює над передвиражальним рівнем. Дійсним також є існування моментів чи ситуацій, які будуються на мовчазній згоді поміж лицедієм та глядачем, коли допускається відсутність згоди щодо значення, яким наділена дія. Достатньо згадати так званий чистий або абстрактний танок (наприклад, індійський танок *нрітта*).

Потрібною умовою для зародження значення є присутність зв'язку лицедій-глядач. Але перед показом чого-небудь лицедій, як такий, повинен *бути присутнім*.

Для лицедія робота над передвиражальним рівнем означає моделювання якости його сценічного буття. Якщо він не досягає ефекту на передвиражальному рівні, тоді він не лицедій. Тоді він може використовуватись у виставі лише як функціональний матеріал у руках режисера чи сценографа. Він може мати одяг, жести, слова, рухи персонажа, але – без довершеної сценічної присутности – все це буде лише одягом, жестами, словами, рухами. Те, що він робить, означатиме тільки те, що *мусить* означати, і нічого більше. Лінґвісти сказали б: вони позначають, але не значать. Ефективність передвиражального рівня лицедія визначає його автономію, як людини і як митця.

Для людини, яка досліджує таємниці сценічного життя, встановити різницю поміж передвиражальним і виражальними рівнями – означає не забути, що цінність театру криється в значенні, яке приймає і виявляє вистава. А отже, слід іти за звичними критеріями кожного науковця і кожного емпіричного дослідника: вибрати своє поле досліджень; розглядати його так, *начебто* воно є автономним; встановити оперативні прийнятні обмеження, зосередити свою увагу на них та інвентаризувати їх; порівняти, встановити і визначити певні функціональні логіки; а потім наново поєднати це поле в цілісність, з якої воно було виділене виключно для пізнавальних цілей.

Ґете написав кілька есе “в честь і пам’ять Говарда”, який класифікував і дав назви певним типам хмар і, таким чином, навчав різних способів споглядання на небо. Тобто, треба бачити відмінності, *розрізняти*, тому що не можна побачити без розрізняння. Ґете починає свою елегію до Говарда, згадуючи індійського бога Самапуру, який “насолоджується мінливістю форм”, і – після посвяти пластовим, грудистим, пір’яним та дощовим хмарам – додає:

Und wenn wir unterschieden haben
Dann müssen wir lebendige Gaben
Dem Abgesonderten wieder verleihn
Und uns eines Folge-Lebens erfreunen.

[І коли ми встановимо різницю, тоді ми мусимо відтворити наново окрему форму живих дарів і возвеселитися сталим потоком життя.]

А тепер виникає важливе запитання: як поєднати роботу на передвиражальному рівні з іншою театральною роботою?

Існує три історично перевірені відповіді на це запитання:

1) це робота, яка готує лицедія до творчого процесу вистави;
2) це робота, за допомогою якої лицедій втілює способи мислення та правила перформативного жанру, до якого він вирішив належати;
3) це самодостатня цінність – кінець, а не засіб, – яка через театр дістає одне із своїх соціальних оправдань.

Зрозуміло, що в реаліях історії театру ці три відповіді щоразу співіснують у технічному/мистецькому пошукові, спрямованому в глибину. Це питання не протиставлення, а розрізнення градацій, які виникають тільки тоді, коли ми сприймаємо факти на відстані. Сформульовані в такій формі, ці три відповіді

стають схемою для нової арґументації, а не для історичних вироків.

Як ми побачимо пізніше, існує четверта можливість: мислити рівнями організації.

Але давайте ще трохи придивимося до нашої схеми. Щоб зробити її зрозумілішою (без зайвого акцентування її незрілости), ми могли б ототожнити ці три можливості з багатьма іменами – Станіславський, Декру, Ґротовський, – вибраними з числа тих, хто на практиці з науковою строгістю досліджував територію, яку ми називаємо передвиражальною.

Станіславський випробовує цю територію як спосіб підступання до персонажа. Він винаходить для актора поетичні (*poiein* = робити) способи дії, щоб дати йому змогу втілити поезію автора.

Натомість, Декру одержимий ідеєю різниці поміж жанрами. Він винаходить міму, яка – щоб стати чистим мистецтвом – повинна зосередити свою увагу на певній території. Він дотримується концепції, за якою кожний мистецький жанр, щоб бути таким, повинен обмежити свої засоби: "Наша міма, яка намагається представити життя розуму тільки за допомогою рухів тіла, буде довершеним мистецтвом. [...] Мистецтво є довершеним тільки тоді, коли воно є частковим."[10]

Ґротовський – у час, коли він був режисером, і пізніше, коли перестав ставити вистави, – відстоює злагодженість, відмінну від Станіславського і Декру. Він очищає від акторської техніки все, що належить виставі, працюючи над увагою глядача і зосереджується над фізичними діями, як роботою людини над собою. Сьогодні Ґротовський більше не говорить про актора, а про Лицедія (з великої літери). Він пояснює, що Лицедій *теж* може стати актором. Він все чіткіше і відкритіше прирівнює себе до ініціативної Традиції. Він визнає театральне вчення, – особливо Станіславського, – як один із засобів входження до цієї Традиції.

Я повторюю, це питання різних градацій, а не протиставлень. Як приклад, ми можемо згадати Станіславського і його учнів,

особливо Вахтанґова і Сулержицького, що помер у 1916 році, ледве йому сповнилося сорок років, і про якого Станіславський сказав, що він був єдиним, хто цілком розумів його. Вони відкрили, що робота над собою, як актором, часто перетворювалася на роботу над собою, як людиною. Неможливо встановити межу, за якою сценічний *етос* стає етикою. У школах Копо і Остерви ця межа теж була настільки туманною, що складно було зрозуміти, яким був кінець і які були засоби. У класичних традиціях азійських театрів співзвучність поміж театральною професією та церемоніальними або медитативними практиками є настільки нормальним явищем, що їхні мови часто змішуються. Часом можна подивуватися: Дзеамі використовує театр для того, щоб розповісти про дзен, а дзен – для того, щоб розповісти про театр? Без обізнаности в житті автора і його історичному контексті, відповідь на це запитання не завжди легко знайти.

Але існує інший спосіб поєднання роботи на передвиражальному рівні з іншими аспектами роботи в театрі.

Коли ми бачимо живий організм, ми знаємо – з анатомії, психології та біології, – що він має різні рівні організації. Подібно до людського тіла, такими ж рівнями організації наділені клітини, органи та системи (нервова, артеріальна та ін.), отож, у цілому – ми можемо сприймати поведінку лицедія як втілення певних рівнів організації.

Глядач бачить результат: лицедії виражають почуття, ідеї, думки, дії, тобто те, що має намір і значення. Тому глядач вважає, що цей намір чи значення виникають тоді, коли починається процес. Але одна річ – проаналізувати результати, а інша – зрозуміти, як цього було досягнуто, як було використане тіло-думка, для того щоб його дістати.

Розуміння *як* цього досягнути – належить до логіки, яка доповнює розуміння результату, і це – логіка процесу. Згідно з цією логікою, можна встановити різницю поміж результатом і процесом та окремо працювати над рівнями організації, які утворюють виразність лицедія.

Передвиражальна основа належить до рівня загальної виразности, яку сприймає глядач. Однак, відокремлюючи цю основу під час творчого процесу, лицедій може втрутитися у передвиражальний рівень, *так якби* найголовнішою метою на цій фазі була енергія, присутність, *біос* дій, а не їхнє значення.

Тому передвиражальний рівень є *оперативним рівнем*; він не може бути відокремленим від виразности, він є прагматичною категорією, практикою, яка в процесі створює і організовує сценічний *біос* лицедія та породжує нові зв'язки і непередбачені можливості значень.

Організовуючи сценічний *біос*, передвиражальний рівень має свою власну послідовність, яка не залежить від послідовности прихованого рівня організації, тобто значення. Незалежний – не значить позбавлений зв'язків. Це означає, що він стосується логіки процесу, а не результату, в якому різні рівні організації повинні поєднатися в одну цілісність та реконструювати – за допомогою штучности мистецтва – вірогідність життя, кожна деталь якого підпорядковується цілісності.

Складність в усвідомленні цінности, яку може дістати поняття передвиражальности, в основному пояснюється небажанням розглянути результат з погляду процесу. Коли ми обговорюємо мистецькі твори, наші умовні рефлекси приводять нас лише до концентрації на тому, як працює результат. Проте, щоб зрозуміти, *як працює результат*, не достатньо знати, за допомогою яких засобів цей результат *був досягнутий*.

Я називаю це небажання прийняти погляд процесу "глядацьким етноцентризмом". Етноцентризм, нехіть змінити свій погляд – часто є самонадійним перебільшенням обізнаности.

Будьмо уважні. Поняття "передвиражальність" корисне тільки тоді, коли воно пов'язане з лицедієм, який користується надповсякденною технікою тіла *в ситуації організованої репрезентації*. Техніки левітації, бойові мистецтва, пінґ-понґ і *тай-чі* також є надповсякденними, але вони не

мають нічого спільного з передвиражальністю. Крім того, поняття "передвиражальність" не можна використовувати для порівняння фізичних технік різних культур. Воно стає абсурдним, коли ми намагаємося висадити його на інші терени. А в повсякденному житті, коли ми говоримо про "харизму", "шарм", "сексуальність" людини, чи не можемо ми говорити про щось, що можна б назвати "передвиражальним"? Чи існує передвиражальний рівень у літературі? Малярстві? Музиці? Філософії? Медицині? Ні, *if you like*.

Так чи інакше, немає нічого цікавого в тому, аби придивлятися до лицедія, чи існує в нього цей рівень організації роботи. Доцільніше запитати, яким цілям служить його внутрішня постійність.

Потік вправ

"Потік" театральних вправ є одним із надзвичайних удосконалень в історії театру двадцятого століття. Повільний потік, але в ньому можна побачити тенденцію до проґресивного руху з континенту вправ до вистави.

Починаючи від Станіславського, вправи стали розглядатися як комплекс практичних занять, метою яких було перетворення повсякденного тіла-думки лицедія в сценічне тіло-думку. До того вправи як азбука професії, слугували тільки для опанування майстерністю, потрібної певним персонажам, або ж для уроків фехтування, балету, акробатики, магії. Починаючи зі Станіславського, для деяких лицедіїв нові вправи стали квінтесенцією роботи в театрі.

Часто вправи дістають нове забарвлення і стають, радше, самоціллю, аніж засобами. І навіть коли про це відкрито не говориться, про це свідчать факти. Студії, які відкрилися як експериментальні лабораторії паралельно з Московським художнім театром, стали моделлю, яка поширилася навіть серед молоді, на півдорозі поміж професіоналізмом і автодидактикою.

Сулержицький і сам Станіславський все більше і більше часу приділяли цим вправам, так начебто у них вони відчували ту цінність, якої їм бракувало в головному театрі.[11]

Студії виросли через потребу розвязання певних професійних проблем. Наприклад, як грати тексти символістів. Так чи інакше, нове бачення театру, ще не достатньо оформлене, зразу ж підняло багато мистецьких і духовних проблем, що почало виявлятися у формі “шкіл”, “студій”, “лабораторій”, а не лише в формі постановки вистав.

Те ж саме трапилося з Копо.[12]

Ми не будемо детально зупинятися на загальних аспектах цього напряму, а обмежимося розглядом його значенням для нашої теми. Якщо вправи (Станіславського, Сулержицького, Чехова, Вахтанґова, Копо...) служать не для підготовки репертуару, а для формування сценічного тіла-думки, тоді зрозуміло, чому вони не залишилися тільки вступом до театру, а стали – з погляду лицедія – самим осердям театру, синтезом його цінностей.

Цим пояснюється феномен *студійности* в Росії на початку двадцятого століття, багаточисленних студій, створених студентами та молодими інтелектуалами, які вбачали у театрі мистецьку і духовну школу, де можна розвинути свої особистості.

У другій половині століття розвинулася мережа “майстерень”, “семінарів”, “лабораторій”, “стажувань”, “ательє”. У дечому вона уподібнювалася традиції, спільній для культурних класів Азії та західних країн, навчання музики, пісень і танців для непрофесійних цілей. Але всупереч тому, що траплялося у цих випадках, коли учень виконував вправи для того, щоб зіграти ролі, які він хоче, – фокусом нової театральної педагогіки стало не виконання ролей з п’єс (в цілісності чи окремих сцен з них), а саме навчання вправ, як активного театрального досвіду. На соціологічному рівні це один з прикладів парадоксальности вправ, які використовувалися для власного життя. Це парадоксально тому, що воно ніколи не підтверджувалося теоретичними термінами і часто відхилялося

та засуджувалося як форма культурних збитків і професійної неефективности.

Інший, але симптоматичний випадок стався у житті вчителя, чиє ім'я кілька разів з'являлося на цих сторінках: Етьєна Декру. Міма, яку він визначав як чисте мистецтво, спочатку була колекцією вправ у школі Жака Копо "Старий Голубник". Декру забрав вправи з лабораторного контексту і, розвинувши їх, зробив незалежними, як окремий мистецький жанр.

В інших випадках (найхарактернішим є приклад Живого театру (Living Theatre) з *Містеріями та меншими п'єсами* (1964)) – справжні вистави були створені через монтаж вправ. Щось подібне було реалізоване – в іншій стилістиці та з іншою метою – у Відкритому театрі (Open Theatre) та театрі "Одін".

У цих виняткових випадках, які ніколи не ставали правилом, робота лицедія на передвиражальному рівні ставала автономною і перетворювалася на виставу "в пошукові жанру", що було ані театром, у звичайному значенні цього слова, ні танком, ні мімою.

На початку кар'єри тренінґ є способом введення молодої людини в особливе театральне оточення. Якщо ця людина, будучи достатньо впертою, наполегливою і несамопоблажливою, відмовляється від вправ, створених раніше, і намагається придумати нові, та якщо вона не каже: "Це не придатне ні до чого, важливішим є щось інше!" – тоді, з плином часу, тренінґ приведе цю молоду людину до індивідуальної незалежности. Функція тренінґу змінюється. Спершу, він служить інтеґрації початківця з оточенням. Згодом, він служить для його захисту від того ж таки оточення, від режисера, хореографа, від глядачів. Він стає, як казав Патріс Паві, "фізичним щоденником"[13] лицедія. Цей щоденник є не просто нотатником фактів. Він може також бути і скарбницею технічних, етичних чи духовних багатств, які можуть надихати або на які можна опиратися під час творчого процесу.

Ми можемо вживати слово "тренінґ" у тому ж значенні, в якому балійці використовують слово *аґем*: "позиція". Вони

говорять про два *аґеми*: *аґем* тіла і *аґем* думки. Вчитель І Маде Пасек Темпо використовував термін *аґем маті* ("мертвий *аґем*"), коли хотів сказати, що лицедієві не вдалося поєднати, зіставити два *аґеми*. Це слово походить від іншого – *аґама*: "закон, релігія, Шлях, те, що зв'язує". Насправді, *аґем* має подвійне значення, якщо перекласти його на європейські мови: "прийняти позицію" з морального, а також з фізичного погляду.

Брехт використовував слово *Haltung* ("позиція, ставлення"), коли вимагав від лицедія подібного пересікання техніки і етики, фізичного заанґажування та ідеологічного прийняття позиції. Тренінґ навчає лицедія, *прийняти позицію* як у надповсякденній поведінці на сцені, так і в повазі до своєї професії, до групи, в якій він працює, до соціального контексту, в якому він перебуває в повазі до того, що приймається і що відкидається.

Ось чому тренінґ може мати автономне значення для лицедія, який його вправляє. І тому він може стати *його* сценою, "його власним театром", в якому він може створити професійні цінності без представлення чого-небудь очам і розуму глядача.

Іншими словами, тренінґ є одним зі способів, в який метафора Креґа набуває конкретної форми: театр до драми, архітектура в русі.

Потік вправ, їхнє проґресуюче і рішуче відмежування від континенту репетицій і вистави, тренінґ як партитура дій, пов'язана з деяким моментом пошуку і досвіду лицедія, їхня персоніфікація, – все це, а не виключно азійський театр, складає історичний контекст ґенези театральної антропології.

Проте, вона не складається виключно з цілей. Досвід порівняльної анатомії вправ – з повагою до роботи над виставою – привів нас до думки про передвиражальність як окремий рівень організації. І ця думка веде нас далі.

Погляньмо, що відбувається з вправами. Кожна вправа є довершеним зразком, рисунком рухів. Спочатку виконують одну вправу, потім іншу і так далі. Після вивчення, вправи виконуються одна за одною – одним безперервним потоком. Що

тепер робить лицедій? Танцює? Щось показує? Чи не стає його "фізичний щоденник" – "інтимним щоденником", певним типом особистої сповіді без слів? Ні, він просто виконує ланцюжок вправ. Але спостерігач не може уникнути інтерпретації, створення образів, історій, сцен, імовірних спалахів внутрішнього оправдання дії, яка, можливо, для лицедія є лише практикою, – подібно до того, як піаніст чи співак вправляють музичні гами, щоб розвинути пальці або голос. Крім того, гами, по яких піднімається і опускається лицедій, є живими гамами. Вони підключають силу емоції, яка набуває значення для стороннього спостерігача, незалежно від волі лицедія. Це трапляється тому, що дія є *реальною*.

Я пригадую випадок, який стався близько двадцяти років тому в лекційному залі італійського університету. Актриса театру "Один" вперше показувала свій особистий тренінґ для студентів і викладачів тетрального відділення. Вона піднялася і спустилася по своїй "гамі", не роблячи навіть зупинок поміж вправами.

Ми просто показували, з чого складається технічна робота лицедія "Одіну", що і було тренінґом. Ми зробили помилку. Спостерігачі одразу ж перетворилися в глядачів. Вони повірили, що акторка показувала сцену з якоїсь вистави, а не вправи. Хтось став говорити про трагедію. Інші про певний тип нескромности, так начебто актриса відкрила публіці щось інтимне. Наприкінці показу, запланованого для цього університетського уроку, після того, як акторка пішла прийняти душ, студенти і професори, які мимоволі стали глядачами, вихлюпнули на мене всі свої враження. Коли я слухав, мені спала на думку фраза Дідро: "У кінці вистави актор – втомлений, а глядач – схвильований." Але ми не хотіли показувати виставу в цьому лекційному залі. Я розповів про це акторці, ми поглянули одне на одного і закивали головами: "У них мабуть були галюцинації, або ж ми не знали, що робимо." Ми ще не були знайомі з вибриками передвиражальности.

Акторка показала свій особистий тренінґ. Але в цьому випадку "особистий" не означає інтимний. Це значить відпрацьований самостійно, без наслідування поведінки, яку диктує традиція або жанр. Ситуація не зміниться, коли класичний танцівник або мім школи Декру, або лицедій однієї з азійських традицій виконає без зупинки потік елементарних вправ, лінію рухів, цей тип фізичної лексики або підручника, який учень вивчає у перші місяці свого навчання.

Як азбука вправ може перетворитися перед нашими очима в *реальні* дії, в сітку, яка виловлює образи і рефлексії спостерігача, навіть якщо суть цих дій є нічим іншим, як початковими рухами? Через те, що вона стає органічним процесом.

Фактично, у цих рухах кожна точка початку руху збігається з точкою завершення. Пауз не існує, тільки переходи. Кожна зупинка є рухом, кожне *к'ю* є *йо*, кожний момент початку-завершення є *сатс*. Обмеженість *сатс*, напруження зручної рівноваги, гра опозицій моделюють енергію. Енергія, думка-дія, стрімкі рухи, ковзання, стрибки від однієї температури до іншої поміж Анімусом та Анімою – анґажує все тіло, навіть якщо рухи є маленькими, використовує можливості неповного використання простору, притримання і поглинання. Зовнішній ритм може зіткнутися з внутрішнім ритмом гармонійно або створити протиріччя і контрастом, як *гіппарі гаі*.

Тут ми описуємо ембріонну партитуру, в якій вже працює золоте правило встановлення відрізків. Станіславський відкрив його або, радше, зрозуміло сформулював для лицедіїв з Південного полюса. А для лицедіїв з Північного полюса це правило є настільки очевидним, що воно майже завжди зрозуміле. Кожний відрізок дії, згідно з цим золотим правилом, повинен поділятися (для лицедія, а не для ока глядача) на менші підрозділи. Вони не повинні бути простими шматками (якщо дія *поділена на шматки*, вона приречена). Кожний підрозділ також є лінією рухів, зі своїм початком, своєю кульмінацією та своїм завершенням. За допомогою переміщення енергії початки і

завершення повинні точно поєднуватися у партитуру, яка сприймається як один органічний потік.

Якщо лицедій так чинить, тоді він, зазвичай, досягає значних змін у сприйнятті та осмисленні того, що він робить. Деякі лицедії кажуть, що у такі моменти в їхній уяві "починають з'являтися образи". Інші стверджують, що коли вони роблять "роботу", відстань поміж головою, яка дає накази, і тілом, яке їх виконує, зникає. Ще інші додають: "Тіло веде, а розум іде слідом." І ще кажуть: "Це тіло думає: плечі, лікті, коліна, хребет..."

Відчутна зміна відбувається і в розумі спостерігача; він бачить не тіло, яке виконує вправи, а людину, що увійшла в простір. Такі спостерігачі вважають, що їм слід розшифрувати те, що вони бачать. Дехто з них має достатньо сміливости повірити, що те, що вони розшифровують у діях лицедія, містить в собі якусь мету. Інші – переповнені сумнівами: "Це мої образи того, що він робить? Чи, може, це образи, які він створює?"

Небагато лицедіїв наділені цим великим привілеєм володіти своїм власним тренінґом. Цей приклад має і недолік, бо ми звертаємося до тих робочих ситуацій, які випробували небагато людей, навіть серед професіоналів. Але користь від цього прикладу полягає у тому, що він зосереджує увагу на проміжній зоні, певного типу переходу чи проходу поміж технічними вправами та життям *реальної* дії.

Лицедій може довгий час рухатися по цій території можливостей. Напруження-увага глядача перебувати довго там не може. Якщо не з'являється напруження, яке дає точний, вибраний і об'єктивний напрям зацікавлення та уяви глядача, зв'язки спостерігач-лицедій слабнуть. Зменшується увага і приходить нудьга.

Місяць і місто

За чотири роки до участи в римському конґресі Креґ опублікував книгу про великого актора і організатора Генрі Ірвінґа[14].

Креґ спостерігав за ним особисто, обережно слідкуючи за тим, як той створював свої персонажі. Через багато років після смерти Ірвінґа Креґ пояснював, що він конструював роль за допомогою безперервної лінії рухів, мікроскопічного танцю, яким була насичена його гра від початку до кінця. Креґ продемонстрував, що реаліст Ірвінґ мав особисту техніку, подібно до Мейєрхольда, будучи повністю свідомим свого вибору, який він сформулював у своїх творах для своєї школи.

Не існує якихось обов'язкових причинно-наслідкових зв'язків поміж технічними способами дії та формами виразности. На одному ґрунті стоять фундаменти дуже різних будинків. Ілюзія того, що ґрунт, на якому виріс Станіславський, може народити тільки "реалістичного" актора великою мірою обумовлена американським викладанням його системи для потреб кіно.

Психотехніка, ментальна техніка, яку Станіславський синтезував одним словом *переживання*, не обмежується тільки ототожненням лицедія із запропонованими почуттями і ментальним станом персонажа. Безсумнівно, її можна використати з ціллю викликати у глядача "ефект правдоподібности", викликати в нього ілюзію спостереження за шматком реального життя. Так чи інакше, це привертає увагу до суттєвої проблеми: якою б не була естетика *mise en scène*, всередині її повинен бути зв'язок поміж партитурою фізичних дій та "підпартитурою", підтекстом, точками опори і внутрішньої мобілізації лицедія. Іншими словами, – це проблема тіла-думки, психофізичної цілісности дії.

Це пояснює чому Єжи Ґротовський є справжнім послідовником Станіславського попри те, що він, як режисер, рухався у цілком протилежному від "станіславськізму" напрямі, шукаючи строгої штучности експресивних форм, відкидаючи психологічне оправдання персонажа та уникаючи у своїх виставах "ефекту правдоподібности".

Вираз "тіло-думка" не є поспішною формулою, яка визначає їх невіддільність одне від одного. Він вказує на ціль, якої важко досягнути при переході від повсякденної до надповсякденної

поведінки, яку лицедій повинен повторювати і оживляти щовечора. Лицедій, який відштовхується від внутрішнього життя, матиме справу з ризиком виконання випадкових рухів, які можуть відступити до ентропії і з часом виконуватися механічно.

Лицедій, який відштовхується від зовнішнього і використовує рисунок рухів (*ката* у японців), змодельований ним самим або іншими, одразу стикається з небезпекою механічного підпорядкування чистій динаміці, замість проживання її. Чи не означає це, що ці два способи є рівноцінними? Ні. Існує більша ймовірність того, що внутрішній рух може виникнути з добре виконаної і втіленої *кати*, ніж навпаки, що *ката*, точна і повторювальна форма, може виникнути з внутрішнього руху. Без точности зовнішньої форми дія не може бути зафіксована, а отже повторена незалежно від ментального стану лицедія.

Проте зрозуміло, що ці два способи рівноцінні, коли лицедій працює в кіно чи на телебаченні. У цих випадках дія фотографується раз і назавжди в своїх кращих виявах. Для інтенсивности та фотогенічної якости такої дії важлива не її точність-повторюваність. Цієї інтенсивности та емоційної різносторонности кіноактора, який може *жити* без партитури, коштом серії коротких відокремлених моментів, які йому не потрібно поєднувати, – можна ефективно досягнути з однаковою ймовірністю успіху, відштовхуючись чи то зсередини чи ззовні.

В одній зі своїх перших статей про театр Ґротовський пише:

> На практиці я переконався, що школа переживання частково правильна. У театрі, про який я говорю, робота актора повинна мати ознаку штучности, але, щоб досягнути цього в динамічний і суґестивний спосіб, потрібне деяке внутрішнє заанґажування актора. Не буде результату, або ж він буде мертвим, якщо в акторській грі немає свідомого напруження, не тільки в процесі, але й у момент представлення.

І він додає:

> Фізична дія мусить опиратися на особисті, інтимні асоціації актора, на його фізичні батарейки, його внутрішні акумулятори.[15]

Через кілька років ми бачимо ту саму одержимість технікою штучности, партитурою і внутрішнім заанґажуванням, яка виражається з більшою рішучістю:

> Пошук штучности вимагає серії додаткових вправ, які формують мініатюрну партитуру для кожної частини тіла. У будь-якому випадку, вирішальний принцип залишається таким: чим більше поглинає нас те, що всередині нас, через надлишок, через незахищеність, через проникнення у самих себе, тим жорсткішою повинна бути зовнішня дисципліна, тобто форма, штучність, ідеограма, знак. У цьому криється весь принцип експресивности.[16]

До того, як почати роботу з акторами в Берлінер Ансамблі, Брехт критикував "містичну і культову" природу системи Станіславського.[17] Пізніше, практичний досвід привів його до усвідомлення того, що розбіжності поміж його ідеями та ідеями Станіславського щодо актора не були насправді протиставленням, а різними поглядами: Станіславський сприймав авторський текст з погляду актора, а Брехт сприймав актора через призму авторських вимог.

Іншими словами, метод Станіславського був роботою на передвиражальному рівні, на якому Брехт міг також створити форму виразности, ґрунтовану на очуженні.[18] "Тепер моя черга захищати Станіславського від його прибічників", – вигукнув Брехт після перегляду вистави Московського художнього театру (*Гаряче серце* Островського), яка була побудована на прецизійності акторських партитур, що робило їхню гру

нереалістичною і "очуженою". Оскільки він ототожнював "теорію" Станіславського з *переживанням*, він додав: "Тепер я змушений буду сказати про нього те, що я сказав про себе – що практика заперечує теорію."[19]

На передвиражальному рівні не існує полярности реалізм-нереалізм, немає природних чи неприродних дій, а тільки зайва жестикуляція чи *необхідні* дії. "Необхідною" є така дія, яка заанґажовує все тіло, відчутно змінює його тонус і містить у собі зміну енергії, навіть у статиці.

На передвиражальному рівні також не існує полярности ототожнення-очуження. Незалежно від того, який ефект може справити вистава у глядача, відстань поміж тілом і думкою, відчуттям думки, яка командує, і тілом, яке виконує, мусить зменшитися – аж поки не зникне.

Повернімся до Станіславського і придивімося, як він виконує вправу "людина, що купує газету". Відсутні сценографія і реквізити, немає також продавця газет і газетного кіоску, а в руках Станіславського, з їхніми точними рухами, немає ні грошей, ні газети. Ми могли б розгледіти у цьому пантоміму. Як би там не було, велика кількість варіацій, з якими Станіславський проходить той самий відрізок дій – знову і знову, змінюючи ритм, – знищили буквальність дії та її реалістичний епідерміс (мандрівник, який купує газету перед тим, як сісти на поїзд). Коли кожна варіація сцени виконувалася окремо, вона набувала пантомімічної правдоподібности. Але коли ці варіації виконувалися одним безперервним потоком, вони перетворювали реалістичну дію у своєрідний абстрактний балет.

У цьому парадокс: що "абстрактнішою" була дія для глядача, то "реалістичнішою" вона була на ментальній сцені лицедія, який її виконував. Щоб досягнути ясности потоку дії, він мусив швидко відтворити в своїй думці деталі, які щоразу були новими і викликали подив: раптовий гудок поїзда що вже рушив, занадто повільна відповідь продавця газет, мить невпевнености у виборі газети, мідяк, який вислизнув з-поміж його пальців, пошук

чогось, чим можна зайняти час, чи мимовільні спогади минулих разів, проведених у чеканні, та інших від'їздів. Все це було досягнуто без руйнування форми вправи. Імпровізація відбувалася усередині форми, вона не була деформована. Станіславський досліджував навіть ширшу гаму нюансів, ритмів, вторинних та інших значень.

Ми вже розглядали імпровізацію форми, коли обговорювали *йо-га-к'ю*. Коли використовується *йо-га-к'ю*, імпровізація підпорядковується не варіації ментальних образів, а способу осмислення ритму. Виходячи з цього, ми робимо висновок, що за певною межею поділ дії на окремі елементи є неможливим і це стає ритмом думки. Це один з тих особливих випадків, які приводять нас до розуміння загальних принципів. Кожна дія подібна до одягу на підкладці. Підкладкою, яку звичайно не видно зовні, користується лицедій. Деякі лицедії починають роботу з підкладки, деякі з одягу. Не існує дуалізму поміж одягом і підкладкою. Коли лицедій починає, це не є вирішальним чинником. Врешті, одяг і підкладка повинні стати одним цілим: тілом-думкою.

Цей додатковий вимір дії є одним із повторювальних принципів транскультурної поведінки лицедіїв, навіть якщо вони справляють реалістичний ефект і, здається, черпають натхнення від так званого відтворення реальности. Легко бути реалістичним, але навіть у реалізмі важко виконувати *реальні* дії.[20]

Також важко представляти театр як театральність, фікцію. Це теж завжди вимагає *реальних* дій. Інакше існує ризик, що вони здаватимуться симуляцією або ж перебільшенням.

Ефект правди, знайдений Станіславським, театральність, знайдена Мейєрхольдом, і ефект очуження, знайдений Брехтом, вказують на протилежні устремління до результату, але ці критерії не конфліктують у питанні самого процесу. Ці різні устремління передбачають – через улагодження дій партитури – впорядковану організацію "під-партитури", підтексту, думки-підкладки, які лицедій зшиває в одне ціле. Це створюється за допомогою детальних образів чи технічних правил, історій і

питань – про себе, про ритми, про динамічні моделі або реальні чи гіпотетичні ситуації.

Справді, передвиражальність не існує матеріально сама у собі і тому може бути усвідомлена тільки *якби* вона існувала сама у собі. Але це *якби* є справді ефективним, конкретним.

Звичайно, не тільки матеріальне може бути *конкретним*. Числа, виміри, концептуальні категорії і всі ці нематеріальні сутності, які дають нам змогу ефективно діяти, втручатися у реальність і перетворювати її, також є конкретними. Передвиражальність є тільки одним з рівнів організації техніки лицедія. Ми обговорюємо її, виокремлюючи її з органічної цілісности. Але, попри свою обмеженість, цей рівень має повноцінну якість.

Передвиражальність стосується не тільки фізичного аспекту, але й також аспекту тіла-думки. У своїй найобмеженішій основній партитурі вона відтворює цілісність, рівноцінну тому, що мусить характеризувати вищий рівень організації виразности. Цілісність тіла-думки лицедія – на передвиражальному рівні, на рівні виразности – рівноцінна цілісності системи лицедій-глядач, з її пізнавальними та кінестетичними круговертями і всіма значеннями, які вона може створити.

Ми побачили, як з плином історії театру вправи дістали тенденцію до покидання континенту репетицій і вистави. Коли цей процес завершиться, вони перетворяться на театр одних лицедіїв, для яких не важливий глядач. Ми можемо уявити, як лицедії йдуть зі сцени, входять у приміщення, в якому працюють над тим, що не мають наміру показувати. Але навіть коли вони працюють відкрито перед публікою у театрі, все одно їхня частинка, та, що належить тільки їм, ховається від глядачів – якраз у той момент, коли вони пропонують їм виставу.

Борхес пише про Аріосто:

Como a todo poeta la fortuna
O el destino le dió una suerte rara

Iba por los caminos de Ferrara
Y al mismo tiempo andaba por la luna.[21]

[Як всіх поетів, фортуна чи щастя наділили його рідкісною долею: він мандрував по дорогах Феррари і водночас ходив по місяцю.]

"Рідкісна доля" лицедіїв полягає в їхній щоденній практиці своєї професії. Вони мають бути всюдисущими, інакше вони виставлятимуть на показ тільки самих себе, слова автора, наміри режисера, хореографічну або традиційну партитуру.

Таємними точками опори, під-партитурами, прихованими шляхами, які ведуть до всюдисущости, можуть бути:

– підтекст Станіславського;
– системи особливих правил, які надають чіткого вигляду будь-якому так званому "кодифікованому театрові";
– постійний діалог, за допомогою якого лицедії, згідно з Брехтом, повинні вивіряти себе щодо структурної та історичної правди, містифікованими суб'єктивностями якої, не відаючи про це, вони є;
– деякі особисті техніки лицедіїв із Південного полюса; наприклад, накладання деталі чиїхось дій на іншого, суперечливого або таємного "двійника" (св. Франциск, як "двійник" Тартюфа).

Неважливо, що деякі з цих прихованих шляхів чи під-партитур – так само як багато інших, які можна було б тут подати, – стосуються "фізичного" аспекту, а інші – "ментального". Неважливо, що один з цих засобів може накладатися на інший. Важливим є те, що всі вони, хоча і різними маршрутами, приводять до практики всюдисущости. Всі вони визначають, як можна зжити підкладку дії, яка виявиться згодом.

Лицедій одночасно йде кількома шляхами. Неважливо, якими є ці дороги, якими можуть бути *методи*, "шляхи, які ведуть за

межі...” Важливо, щоб принаймні одна з цих доріг була таємною, прихованою від погляду глядача.

Приватне місце лицедіїв, куди вони потрапляють для безпеки, є не Місяцем, а Феррарою. Це містечко зі знайомими закутками і кольорами, з особистою та інтимною послідовністю образів, ритмів і звуків, скомпонованих деталей, які вони поєднують, повторюють, прискорюють, сповільнюють; обличчя, які вони бачать знову і знову; спілкування, яке відбувається поміж ними; досвід, який при передачі ще комусь, видасться банальним; сприйняття імпульсів, зміни напряму, розмаїтих орієнтацій. Приватний горизонт них самих. Земля, на яку можна обіпертися, а потім злетіти.

Яскравий лик Місяця – це те, що побачать глядачі.

Посмішка матері

А тепер таке питання: як працюватиме лицедій на майбутню виставу, зосереджуючись на передвиражальному рівні?

Забувши, що хочуть висловити його дії і що ці дії хочуть показати.

Отже, він працюватиме над діями вистави, над кожною окремою дією так, якби та дія була елементарною частинкою, маленьким відрізком танцю. Тобто він зосередить свою увагу на рисункові рухів, на відділенні, встановленні *сатс*, на температурі енергії, на динамо-ритмі, захищаючи деталі, які роблять дію *реальною*.

Чи є сенс використовувати в процесі категорії форми і змісту? В творчому процесі корисною є опозиція поміж формою і точністю, поміж рисунком руху і деталлю.

У творчому процесі необхідність роботи над передвиражальністю наступає тоді, коли в нас виникає потреба стати авторами значень, їхніми власниками. Ця потреба виявляється двома протилежними, але рівноцінними способами: якщо лицедій знає занадто багато – якщо лицедій боїться, що йому бракує знань;

якщо лицедій знає наперед, якого результату він хоче досягнути – якщо лицедій цілком втрачає орієнтацію, губить нитку, яка веде через лабіринт, і тому відчуває потребу у встановленні точного напряму роботи.

"Зручний момент" виникає тоді, коли потрібно порушити порядок, який є надто очевидним, або ж вийти з дезорієнтації, яка може зруйнувати роботу.

Це момент, коли ми повинні уважно працювати над кожною деталлю, аж поки простір не створить нового співробітника: Випадковість.

Луї Жуве пропонує користуватися певними емпіричними способами дії для роботи з Випадковістю. Він каже, що робота повинна пройти через дві фази: період розпаду порядку, оволодіння знанням і впевненістю, а потім через момент відтворення. Фаза, яку він називає "розпадом", складається з свідомого впадання в хаос, у шматування матеріалу, у відмову від пояснювальних планів, у нехтуванні всіма технічними принципами і стилістичними випробовуваннями, аж поки не наступає "мінлива нерішучість", невпевненість, яку він вважає "потрібною для звільнення розуму". Це стан добровільного безладу, який уможливлює "збільшення ідей, спроб, точок зору – аж до парадоксу". Це момент, коли лицедій оголошує війну всьому, що знає, не для того, щоб спробувати щось інше, а для того, щоб "посіяти в собі сумнів, виявити таємницю". Це добровільне нищення, систематичне псування і руйнування, яке нагадує спосіб мислення алхіміків, але в Жуве воно має точні вказівки до роботи.

Наступною фазою є робота над "асоціативністю", над синтезом вільних елементів, коли лицедій працює над створенням послідовності дії, над пропозиціями щодо *mise en scène*, використовуючи фраґменти, які виникли в фазі руйнування. Поєднання цих фраґментів вивільняє захоплення та відчуття новизни і пригоди, яка була в роботі. Жуве робить висновок: "Ця гра що спантеличує, ця *реконструкція* є відкриттям ролі."[22]

Лицедій іде цим шляхом, щоб уникнути надмірного планування, обмежених ідей та передчасного ескізу роботи, що може розчавити процес, в якому завжди повинна бути динамічна рівновага поміж випадковістю та організацією.

Бертольд Брехт так описав доброго режисера:

> Він не хоче "бути свідомим ідеї". Його завдання стимулювати і організувати роботу актора [...]. Він повинен спровокувати кризу і не приховувати страху признатися, що у нього немає жодних прийнятих рішень. Довіра, яку його співробітники будуть відчувати до нього, мусить ґрунтуватися на його вмінні визначати, що є хибним рішенням. Він повинен долати сумніви, розв'язувати проблеми, пропонувати кілька можливих поглядів, порівнянь, спогадів, досвідів [...] Він повинен викликати в актора подивування. Він повинен примусити кожного спитати себе: "А для чого я це кажу?" Він повинен запевнити, що дивацькі сумніви, початкові протиріччя – як тільки знайдуть свої відповіді – з плином репетицій не зникнуть цілком. Унікальність сказаного слова і зробленої дії, час від часу, потребує точної форми.[23]

А ось Брехт на репетиціях *Кавказького крейдяного кола*, одного вересневого дня 1954 року. Це дев'яносто четвертий день репетицій. Ганс-Йоахім Буне записує у свій щоденник:

> Брехт репетирує сцену на мості, знову і знову, вже майже дві години. Він завжди повертається до початку. Діалоги зміщуються, обрубуються, переставляються, скорочуються і, нарешті, ставляться туди, де вони були на початку.

Така сама робота над декомпозицією і фраґментацією відбувається в жестах акторів: рисунки їхніх рухів розчленовуються, а потім складаються назад. Кожний елемент після повернення до свого первісного порядку виявляє нові грані. Буне додає:

> Брехт створює звичайний хаос. Він завжди пропонує нові можливості. Нарешті вже ніхто не знає, що тут відбувається. Навіть сам Брехт.

Потім він зупиняє репетицію, тому що ні він, ні інші не можуть так продовжувати. Такі ситуації трапляються часто. Репетиції видаються жахливими. Але Буне змушений визнати: "Однак, з цього безладдя часом щось виникає."[24]

Навіть у повсякденному житті часом здається, що Випадковість співпрацює з нами, руйнуючи наші плани, загрожуючи заморозити потік життя, або ж вказує на вихід з безладдя, в якому ми потонули, з павутини протиріч, в яку ми потрапили. Тоді, коли нам щастить, Випадковість втручається і пропонує несподіване рішення. Деякі психоаналітики на своїй багатій мові кажуть, що, коли таке трапляється, ми відчуваємо на собі "посмішку матері". Басаванна називає це іншими словами: "Господь впадаючих річок".

Так чи інакше, все це повинно бути перекладеним на технічні способи дії. Робота над передвиражальністю служить створенню тіла-життя, яку не сприймають як самодостатню цінність. Цінність її полягає в тому, що вона приводить лицедія і глядача до відкриття неймовірних значень у виставі.

Питання і відповіді, які виникли на початку цієї частини, набули характеру безпосередньої поради. Вони надають партитурі рішень чіткої форми, сплітаючи товсті клубки досвідів і правил різних театральних традицій. Все залежить від учнів, яким розмотувати ці клубки.

Залишається факт, що кінцевою метою плеяди норм, рекомендацій та штукарств, відпрацьованих певною традицією, лицедіями з Північного та Південного полюсів, – є індивідуалізація практичних способів співпраці з непередбаченим за допомогою передбаченого та способів *оживлення драми*. Не треба плутати цього *життя* з життєздатністю. Це життя має велике значення для лицедія. Вивчення передвиражальности є способом приведення в рух очевидного значення, присутнього в роботі

автора, в історії, яка вже розказана, в піснях поета, в інтерпретації режисера та в хореографічній партитурі, зафіксованій традицією.

В оригіналі вірш Басаванни:

> Послухай, Господи впадаючих річок,
> те, що стоїть, впаде,
> залишиться рухоме, –

будується довкола антиномії поміж дієсловами *ставара* та *джанґама*.[25] *Ставара* означає те, що є, і чим можна володіти. Воно присутнє в корені багатьох слів індоєвропейських мов, таких як "стояти", "статика", "статуя", "статус" і "стан". *Джанґама* означає те, що рухається, що стається. Воно є коренем англійського "go" та німецького "gehen". Ми можемо замінити слова *ставара* та *джанґама* словами "будувати" і "діяти":

> те, що збудоване, впаде,
> залишиться лиш дія.

Передвиражальність, проаналізована окремо, є пізнавальною функцією, яка призводить до ефективних втручань. Вона не обмежується чистою фізикою лицедія, а стосується цілісности тіла-думки і дає лицедієві змогу зосередитися на окремій території, яка містить у собі свої закони, системи орієнтації, логіки, – так само як більша територія, яку займає вистава, також має свої закони, системи орієнтацій та логіки.

Деталі, сліди, симптоми, ключі, які приводять лицедія, режисера і глядача до значень, які не є очевидними, виявляються в передвиражальному вимірі роботи, яка здійснюється з точністю і в згоді зі своїми власними принципами.

Але той момент, коли впадають дві річки та коли мати сміється до тебе, перевершує всі твої плани та сподівання.

Жити відповідно до точності рисунка рухів

Суть передвиражальности стосується *реальної* природи дій лицедія, незалежно від танцювальних чи театральних ефектів, від реалізму чи нереалізму, яких можна нею досягнути.

Реальна природа дії залежить від якости процесу. Вона визначає існування лицедія як такого і не є характеристикою його перформативного жанру. Це не стилістичний вибір. Він служить основою вибору цього стилю. Варто повторити, ризикуючи навіть видатися занудним: те, що дія лицедія повинна бути *реальною* – не означає, що вона мусить бути реалістичною.

Дія лицедія є *реальною*, коли вона підпорядковується партитурі.

Стосовно лицедія, слово *партитура* (вперше використане Станіславським та підняте Ґротовським) стосується органічної послідовности. Це органічна послідовність створює можливість виконання роботи над передвиражальністю якби незалежно від роботи над значенням (драматургічною роботою) і керується своїми власними принципами, приводячи до відкриття неочевидних значень та впровадження діалектики – поміж організацією та випадковістю – творчого процесу.

Під поняттям *партитура* мається на увазі:

- загальна форма дії і зовнішні контури її руху (початок, кульмінація, завершення);
- точність зафіксованих деталей: чітке визначення окремих відрізків дії та зв'язків поміж ними (*сатс*, зміни напряму, різні якості енергії, варіації швидкости);
- динамо-ритм, швидкість та інтенсивність, які регулюють *темп* (у музичному значенні) кожного окремого відрізка. Це метр дії довгих і коротких, акцентованих і неакцентованих відрізків;
- оркестрування зв'язків поміж різними частинами тіла (кисті, руки, ноги, ступні, очі, голос, вираз обличчя).

Останню точку – за висловом Декру – можна визначити як "оркестрування анекдотів", яке зводиться до того, що суттєва частина дії, її зерно, міститься в торсі.

Оркестрування анекдотів може складатися з відповідностей, доповнень та контрастів. Наприклад:

- *відповідність*: різні частини тіла всі разом співпрацюють у творенні м'якої, делікатної, інтровертивної психофізичної дії; або
- *доповнення*: загальна форма дії є м'якою, делікатною, інтровертивною, *однак* голос (або очі, кисті рук...) зберігає екстравертивний зв'язок з довкіллям; або ж
- *контраст*: м'яка хода, *але* голос з силою втручається в простір; спокійні та самовпевнені руки, нервові ступні ніг...

(Не слід забувати про оманливу природу прикладів: вони звертаються до одного випадку з сотні, але ризикують перетворити цей випадок у модель, яку навмисне рекомендують використовувати. Багатство творчого процесу народжується не від застосування прикладу, а від використання піддослідної логіки, яка криється за прикладом, створення можливости для сотні інших випадків, кожний з яких мусить бути досліджений.)

У п'ятому розділі "Енергія або, радше, думка" ми ознайомилися з особливо витонченим випадком оркестрування у вправах Михайла Чехова: опозиція поміж внутрішнім і зовнішнім ритмами. Різні частини тіла і партитура можуть бути організованими через зв'язки відповідности, доповнення та контрасту: частини тіла через їхню взаємодію та синхронні зв'язки, партитура – через значення слів, діалогів, сценічної ситуації. Сторінка з нотатками Мейєрхольда дає нам особливо яскравий приклад доповняльного монтажу поміж діалогом і фізичною партитурою.

Текст, про який йде мова, був написаний у 1906 році. На початку своєї роботи як режисера і педагога Мейєрхольд сприймав партитуру (яка в його термінології називалася *рисунком движений*, рисунком рухів) як свідоме і віртуально самостійне ціле, подібно до зв'язків поміж оперною музикою і лібрето. Ваґнер досліджував один із традиційних способів використання оркестру (спосіб, в який він здатний коментувати події, виражати приховані думки, почуття, емоційні реакції персонажів) і

допровадив його до екстремальних меж. Аналогічно і Мейєрхольд підсилив самостійність фізичної партитури з повагою до написаного тексту:

> Так як Ваґнер використовує оркестр для донесення духовних емоцій, я використовую пластичний рух.

Навіть у "старому театрі", визнавав Мейєрхольд, була відпрацьована пластична майстерність. Томазо Сальвіні викликав у глядачів захоплення витонченою пластичною композицією, з якою він виконував ролі Отелло і Гамлета. Але ця пластична майстерність, казав Мейєрхольд, суворо гармоніювала зі словами. Натомість, його цікавила пластика, яка не відповідала словам:

> Що я маю на увазі [пластика, яка не відповідає словам]?
>
> Двоє людей розмовляють про погоду, мистецтво, квартири. Третій, – а він достатньо чутливий і спостережливий, – може точно сказати, спостерігаючи за цією розмовою, – вони друзі, вороги чи коханці. Це тому, що вони рухаються в спосіб, незалежний від їхніх слів, спосіб, який виявляє їхні взаємовідносини.

Визначення, з позиції спостерігача, зв'язків поміж персонажами, незалежно від змісту їхнього діалогу, можливе через цілу серію деталей (піврухи рук, погляди один на одного, існування відстані, прийняття особливих поз), які залежать від стосунків поміж ними і не ілюструють слова, які вони говорять. Режисер, каже Мейєрхольд, повинен зробити акторську дію такою, щоб глядач мав змогу не тільки зрозуміти слова, написані автором, а також вникнути у внутрішній діалог ситуації:

> Суть людських стосунків визначається жестами, позами, поглядами і тишею. Самі слова не можуть сказати нічого.

> Тому мусить бути *зразок руху* на сцені, щоб перетворити глядача в уважного спостерігача. [...] Отже, уява глядача підпадає під два стимули: слуховий та візуальний. Різниця поміж старим театром і новим у тому, що в новому театрі мовлення і пластика підпорядковані своїм власним відокремленим ритмам, які не обов'язково збігаються.[26]

Актори, яких Мейєрхольд називав "старим театром", відпрацьовували свої партитури, узгоджуючи їх зі словами тексту. Однак, ця відповідність не була тавтологічною. Сам Мейєрхольд, описуючи цей спосіб дії, дає зрозуміти, що існували принаймні дві можливості: узгодження жестів зі словами, сказаними певним персонажем, або зі словами, які зрозумілі самі собою. Це розрізнення залишиться незрозумілим, аж поки не буде прирівняне до інших спостережень, які показують як (великі) актори "старого театру" створювали надзвичайно різноманітну партитуру, використовуючи при цьому ілюстративний критерій.

Персонаж є завжди особливою особою, яка говорить з особливим наміром про щось особливе з особливим слухачем.

Кожний з цих елементів може містити в собі різні погляди щодо ілюстрації. Актори можуть перестрибувати з одного погляду на інший. Вони синхронізують слова тексту з особливими позиціями, відпрацьованими на основі традицій танцю, малярства або скульптури, та поєднують їх у послідовність, яка часом має швидкий ритм. Кожний окремий відрізок партитури, як фотографія, ілюструє частину тексту, але відбувається це коштом стрибка від однієї грані до іншої: в один момент він ілюстрував персонаж, умови і наміри того, хто говорить, в інший – предмет дискусії; в один момент – певний намір, а в інший момент – намір прихований і навіть ставлення актора до персонажа.[27]

Уявімо, наприклад, репліки Яго в третій сцені третього акту *Отелло* (390-420). Отелло просить доказу зради Дездемони. Найперше, Яго, бачачи наскільки ревнивим став Отелло,

відмовляється говорити про свої підозри. Далі він стверджує, що, якщо Отелло того бажає, він може дістати доказ зради Дездемони з Касіо. Але це ніколи не буде абсолютним доказом. Можливо, Отелло захотів би слідкувати за своєю дружиною в момент, коли вона піднімається до Касіо? Буде дуже важко, каже він, створити ситуацію, щоб мавр побачив їх удвох у ліжку. Навіть якщо б вони були "як кози, безсоромні та гарячі, як мавпи, як вовки шалені в тічці, і непристойні, як дурні п'яниці", – все одно було б важко зненацька впіймати їх. Але, додає Яго, в нього є декілька ключів.

Під тиском Отелло він неохоче приймає роль шпигуна. І потім погоджується. Однієї ночі він лежав в одному ліжку з Касіо, і в нього так болів зуб, що він не міг заснути. Касіо належить до тих людей, які говорять вголос, коли сплять, і в своєму сні він говорить про Дездемону: "О люба Дездемоно! Обережні повинні бути ми й кохання наше таїти від усіх!" Потому, розказує Яго, Касіо взяв і, в несвідомості сну, стиснув руку Яго, і, думаючи про Дездемону, прошепотів: "О чарівне створіння!" Він поцілував Яго. Він поклав свою ногу на стегно Яго, знову цілував його, а потів вигукнув: "О горе нам! Прокляття лютій долі, що маврові призначила тебе!"

Актор ілюструє. Але що він ілюструє? Він може вибрати. Текст, фактично, пропонує йому кілька можливостей. Він може проілюструвати підступний, хитрий, слизький, жорстокий, мстивий характер Яго, пораненої гадюки. Він може проілюструвати Яго таким, яким він видається мавру: старий вірний друг, змушений, через свою вірність, викрити наругу, яку чинить його приятель Касіо над його хазяїном. Він може проілюструвати різні речі, які стосуються репліки Яго: хтивість тварин у тічці, брутальність дурних п'яниць, його, Яго, безсоння від зубного болю; його реакції на поведінку сплячого Касіо; або ж Касіо, якому сниться Дездемона, її поцілунки, її ніжність... Він може повторити слова Касіо, проілюструвавши їх подивуванням та обуренням, які він відчув, коли почув їх, або ж хитрою неохотою,

яку він начебто відчуває, коли доповідає мавру; або ж він може кинути ці слова в обличчя мавру так, начебто сам Касіо говорив їх у цей момент.

Актор "старого театру" справді міг побудувати свою партитуру, стрибаючи з однієї ілюстративної лінії до іншої, по-різному перебираючи свої фотограми, сплітаючи живий килим, чергуючи образи відданого слуги, диявольського брехуна, хтивої мавпи, ночі кохання, ненависти, яку відчуває молодий коханець до немолодого мавра, реакцій відрази чи вагання на мимовільні гомосексуальні наступи сплячого Касіо. Саме це рафіноване пластичне мистецтво, всупереч підпорядкуванню ілюстративним критеріям, захоплювало глядачів, виявляючи їм несподівані аспекти тексту. І це також захоплювало Мейєрхольда.

Мейєрхольд, по суті, має рацію. Існує глибока різниця поміж його баченням пластичного мистецтва, відокремленого від логіки слів, та пластичного мистецтва акторів "старого театру". Складна орнаметника їхніх ілюстративних партитур, яке могло стрибати з однієї перспективи на іншу, акцентувало деякі особливо важливі сцени. У таких випадках, лінія пластичного відтворення набувала певної самостійности зі збереженням тексту. Але загалом – вона залишалася однозначною та однорідною ілюстративністю.

Все ж таки корисно пам'ятати про ті способи дії, які використовували лицедії великої європейської традиції. Розмаїття їхніх партитур могло бути збільшеним через використання поз або коротких відрізків рухів, які високо цінувалися глядачем за те, якими вони були – за витонченість, енергію, віртуозність форми. Словом, ці актори застосовували складну драматургію для своїх перформативних партитур.[28]

Такі ж основні способи дії ми збачимо у партитурах лицедіїв класичних азійських театрів. Їхні партитури також ґрунтуються на чергуванні ненаративних та ілюстративних відрізків, які постійно змінюють погляд, ілюструючи то суб'єкт, то об'єкт, то персонаж, то те, про що персонаж говорить, то контури пейзажу, то витончену деталь (жінка дивиться... на озеро; пливе човен;

жінці стає страшно; на човні солдат; його каска віддзеркалює перші промені сонця; солдат дивиться на небо; пташка...). Складне драматургічне відпрацювання партитур азійських лицедіїв часто вражає через оркестрування різних поглядів з таким же різноманітним оркеструванням зв'язків поміж розмаїтими частинами тіла (кисті рук і способи їхнього руху, хода, обличчя – кожний з них може ілюструвати іншу "фотограму").

Тому зараз стає очевидним, що не цілком правильно називати це "ілюстративністю". Ілюстративний критерій пояснює ментальний процес лицедія, а не результат, якого він досягає на очах глядача. Останній не бачить ілюстративности. Що вищою є компетенція глядача, тим глибше він може вникнути у багатозначність деталей і то ширше лицедій відкриє глядачеві мікрокосмос акцій та реакцій, складні драматичні переплетення, які оживляють присутність його сценічної персони.

Очевидним є також і те, що ця складність поєднується і узгоджується не через наративну нитку. Це органіка, яка робить дію *реальною*, тому що окремі фотограми зазнають об'єднання, зберігаючи передвиражальні принципи, які відтворюють у тілі лицедія тіло-життя.

Даріо Фо, пояснюючи принципи, якими він керується для створення своєї сценічної присутности, говорить про наїзди, задні плани, загальні плани, від'їзди, обернені плани. Він уявляє існування кінокамери в мозку кожного глядача. Лицедій мусить знати, як направити цю камеру, даючи правильні імпульси, отож глядач може вибрати відповідну "лінзу" і градус "плану".[29] Він додає, що глядач несвідомий цього свідомого монтажу різних поглядів. Однак саме цей монтаж робить дію точною, живою і цікавою.

Драматургія партитури, в першу чергу, використовується задля фіксування форми дії, тобто, оживлення її за допомогою деталей, відхилень, імпульсів та контрімпульсів. Відпрацювання цих елементів є дуже важливим для лицедія. Від цього залежить точність, а отже – і якість присутности.

Мета зводиться до створення мікроскопічної драматургії. Це один із способів, які використовує лицедій для переходу від рисунку рухів, задуманого в загальних рисах, до рисунку, окресленого в своїх найменших особливостях. Достатньо згадати одержиму вимогу Станіславського до акторів: "Жодна ваша дія не повинна виконуватися взагалі."

Ось чому складно встановити різницю – використовуючи термінологію Станіславського – поміж "роботою актора над собою" та "роботою актора над роллю". Користуючись термінами театральної антропології, ми могли б запитати: лицедій, який наслідує пошук останніх років життя Станіславського, працює над передвиражальністю чи інтерпретацією?

Упродовж своїх останніх років життя Станіславський, як педагог і режисер, перш ніж починати з тексту, накидував ескіз. Робота над текстом ролі, яка раніше була початковим завданням для актора, тепер стає останньою фазою процесу. З тексту витискується простий контур дій, сцена за сценою, ситуація за ситуацією. Станіславський починав працювати з актором на основі цього контуру.

Кожна дія персонажа, яка виникла з ескізу, витисненого з тексту, могла призвести до умовної пантоміми. Щоб розвинути і поглибити дію, вона ділиться і розподіляється на різні відрізки. Найпростіші сценічні повороти (увійти в кімнату, зачинивши за собою двері, спілкуватися, сидячи на дивані, ввічливо представити когось іноземцю...) призводять до виникнення багаточисленних відрізків, кожний з яких передбачає десятки можливих мікродій. Щоразу актор мусить вирішувати, які саме мікродії має виконати його персонаж, як і чому. Актор приймає рішення і пропонує його своїм колегам і Станіславському за допомогою сценічних дій, а не слів.

Подібно до того, як ментальний процес роботи письменника полягає в тому, щоб перенести короткий ескіз сюжету на сторінки роману, так і лицедій використовує аналогічні критерії як різноманітні засоби свого ремесла. Аналогія криється в процесі.

Коли досягнуто результату, тобто, коли вистава об'єднується в одне ціле, – тільки незначна кількість цих мікродій буде впізнана глядачем. Більшість їх функціонуватиме як ледве помітна бактеріальна флора, пульсування якої надає суті життю і точності дій.

Коли персонажі говорять, актори – яким Станіславський енергійно наказував не вчити слів тексту, – імпровізують, по-своєму переповідаючи зміст написаних автором діалогів. Усьому блискові мови автора буде дозволено засяяти в кінці процесу.

Текст є заготовленим *результатом*, який готовий у певний момент зустріти інший *результат*, самостійно досягнутий за допомогою складної роботи по сплітанню різних лицедійних партитур.

Станіславський утверджував, що цей метод не може призвести до втрати принципу *переживання*. Визначення лінії фізичних дій, казав він, означає також визначення лінії *переживання*.[30] Стосовно цього ми вже зверталися до коментарів Ґротовського.

Зустріч поміж *завершальною фазою процесу* лицедія та *результатом* автора, написаними словами, по-новому висвітлює текст, звільняючи його від очевидних інтерпретацій.

Така стратегія творчого процесу стосується не тільки реалістичного театру, побудованого на так званій психологічній інтерпретації. Її головний принцип також присутній у театрах, які належать до інших традицій і надихаються зовсім іншими перспективами. Це стратегія для пошуку значення. Ось чому я стверджував, що в процесі роботи не варто зосереджувати увагу над полярністю форма-зміст, а пам'ятати, натомість, про полярність форма – точність деталей.

Душа, розум, щирість і теплота лицедія не можуть існувати без точности, яка виковується партитурою.

Ось як Копо коментує Дідро, виступаючи проти жорсткого протиставлення, яке часто приводить до дуалізму поміж теплим і холодним лицедієм, поміж лицедієм, який відчуває але не компонує, і лицедієм, який компонує тому, що не відчуває:

Я уявляю собі актора, який стикається з роллю, яку він любить і розуміє. [...] Перше прочитання, яке він їй дає, дивує своєю правильністю. Все у ній майстерно визначено, не тільки загальні наміри, але навіть і нюанси. [...]

Тепер він береться за роботу. Він пробує притишеним тоном, обережно, так начебто він боїться порушити щось всередині себе самого. [...] Тепер актор приміряє на себе роль. У цей момент він починає трохи менше володіти персонажем. Він може побачити, що він намагається зробити. Він створює і розвиває. Він встановлює послідовності, переходи. Він оправдовує свої рухи, класифікує свої жести, підправляє свої інтонації. Він засуджує себе. Йому здається, що з нього нічого не вийде. [...] Він намагається знайти засіб, як знайти в собі правильну позицію, стан, почуття: початкову точку, яка часом може бути рухом руки чи вокальною інтонацією, певним стисненням або ж простим набиранням повітря... Він намагається настроїти себе. Він розкладає свої сіті. Він упорядковує їх, щоб упіймати те, що він знав і давно чекав, але воно залишалася для нього чужим, воно ще поки не увійшло в нього, воно чинить опір усередині нього... [...]

Мистецтво актора є дарунком самого себе. Щоб віддати себе, він спершу повинен володіти собою. Не тільки технікою чи винятковою чутливістю: вона вивільняється і стає автентичною. Завдяки нашому ремеслу ми здатні знайти себе знову. [...]

На цій стадії роботи народжується, дозріває і розвивається щирість, природна і набута спонтанність, яка, ми можемо сказати, діє як друга натура, створюючи, в свою чергу, фізичні реакції і надаючи їм підконтрольности, красномовства, натуральности та свободи.[31]

В одній зі своїх статей про театр, надрукованій у 1910 році, Мейєрхольд писав:

> Анрі Луї Лекен пише панові де ля Форте: "Душа – ось перше в акторові, друге – інтелект, третє – щирість і теплота виконання, четверте – вишуканий рисунок руху тіла."

Мейєрхольд звертає увагу на те, скільки часу минуло поміж початком вісімнадцятого століття, часом Лекена, і початком двадцятого століття, коли Ґордон Креґ і Ґеорґ Фукс знову наполягли на потребі відшліфованого рисунку фізичних рухів. І він запитує себе:

> Невже двох століть недостатньо для того, щоб визріла істина про важливість пластичного рисунка, якому належить підпорядкувати наше тіло на сцені?[32]

Здається, кожному театральному поколінню суджено повторювати запитання Мейєрхольда, тепер уже збільшуючи час: "Може цих *трьох* сторіч..."

На думку Мейєрхольда, рисунок рухів повинен бути *conditio sine qua non* лицедія. Мейєрхольд відкриває ці критерії упродовж усієї своєї кар'єри. Він поступово робить їх незалежними від роботи над текстом, моделюючи партитуру за допомогою музичних понять, а не інструментів драматургічного мислення. Його робоча мова повна музичної термінології і слів, таких як "ритм", "танок" і "біомеханіка", яка зайняла місце "інтерпретації" та "*переживання*".[33]

У 1925 році він пише:

> Часом нас звинувачують у тому, що ми не використовуємо психології. І справді, дехто з нас шарахається від цього слова і боїться його. Але оскільки на нас діє об'єктивна психологія, ми очевидно маємо справу з психологією. Окрім того, ми не дозволяємо собі бути керованими *переживанням*, радше твердим переконанням у точності нашої ігрової техніки.[34]

Ігор Ільїнський, який грав у багатьох виставах Мейєрхольда, згадує в автобіографії, з якою строгістю вимагав Мейєрхольд від акторів "поєднувати точний рисунок з їхніми жестами та позиціями тіла".[35]

Цінність точної партитури була настільки важливою для Мейєрхольда, що він навіть передбачав можливість передавання її від одного актора до іншого.

У робочій програмі його Студії від 1914 року він написав:

> Відсутність предмета вивчення, вибраного як вправа (сцена без тексту), підкреслює важливість форми як самодостатньої сценічної цінности (рисунок рухів та акторські жести) [...]
> Актор – графічний артист і його домінуюча думка: жити відповідно до точності рисунка рухів. Або сам актор рисує його, або ж може відтворити рисунок іншого актора, так як піаніст може розшифрувати партитуру, яку написав не він.[36]

Ми особливо повинні звернути увагу на вираз "жити відповідно до точності рисунка рухів". Це один із ключів, який допоможе нам зрозуміти, що існує спільний ґрунт, який об'єднує – понад і поза особистими ідіосинкразіями та глибокими відмінностями смаків, стилів та естетик – Станіславського, Мейєрхольда, Креґа і пізніше Ґротовського.

Театральні спорідненості не стосуються подібностей естетичного вибору. Вони виникають від спільних питань і одержимих ідей. Розглядаючи ці естетичні вибори, багато хто сприймав і сприймає Мейєрхольда як анти-Станіславського. Однак, як і Станіславський, він був таким же впертим, ніколи незадоволеним, нездатним прийняти принципи і вчення, які не були перевірені емпірично, незалежним у своєму способі мислення і поведінки. Наприкінці свого життя Станіславський розмірковував про передачу Мейєрхольдові всієї своєї спадщини – як мистецьких,

так і емпіричних пошуків. "Жити відповідно до точності рисунка рухів" – було одержимістю всього життя Станіславського, як актора, режисера і педагога.

Партитура фізичних і вокальних дій, в якій безповоротно фіксується послідовність деталей, примушує до дисципліни, яка, здається суперечить вільному потокові життя, спонтанності лицедія, навіть його індивідуальності. Насправді ж все відбувається навпаки.

> Партитура подібна до склянки, всередині якої горить свічка. Склянка тверда; це – там, на неї можна покластися. Вона містить у собі вогонь і керує ним. Але вона не вогонь. Вогнем є мій внутрішній процес кожної ночі. Вогонь є тим, що освічує партитуру, те, що глядачі бачать через партитуру. Живий вогонь. Так як вогонь у склянці ворушиться, тріпоче, піднімається, спадає, майже виявляється назовні, раптово засвічується, відповідає кожному порухові вітру, – так і моє внутрішнє життя змінюється від ночі до ночі, від миті до миті...

Це незабутній Ришард Цєсляк, який розповідає про *Стійкого принца* Єжи Ґротовського. Форма є партитурою, зафіксованими деталями, яку не можна ні в якому разі змінювати; це "театр без каменю і цегли", в якому лицедій – чи *щось у* лицедієві – проживає точність життя, своє надповсякденне життя.

> Щоночі я починаю без очікування. Цієї речі найважче навчитися. Я не готую себе, щоб відчути що-небудь. Я не кажу собі: "Минулої ночі ця сцена була надзвичайною, я спробую знову досягти цього." Я тільки хочу бути чутливим до того, що трапиться. І я готовий прийняти те, що трапиться, так якби я був впевнений у моїй партитурі, знав, що навіть якщо я відчуваю мінімально, – склянка не трісне, об'єктивна структура, відпрацьована місяцями, допоможе мені перейти

далі. Але як приходить ніч, коли я можу жевріти, світитися, жити, виявляти, – я готовий до цього без очікування на це. Партитура залишається тією ж самою, але все інше, тому що я інший.[38]

Жак Копо написав своїй актрисі Валентині Тессьє, стверджуючи, що одного вечора партитура залишилася тією ж самою, а вогонь зробив її іншою:

Ще один аспект твоєї природи, сміливість. Я пам'ятаю її з Le carrosse. Ти грала в ту ніч похорони свого батька. І напевне ніхто не може сказати, що це було від браку чутливости. Grand Dieu! Я пам'ятаю той вечір. Оскільки я сидів майже завжди нерухомо на своєму місці, мені було дуже легко не втратити тебе з поля зору. Ти тріпотіла коло мене, як великий метелик. Усі рухи, всі жести персонажа закарбувалися в твоєму тілі, ти виконувала їх стільки разів і тому ввібрала їх у себе так глибоко, що вони тебе більше не потребували і могли, так би мовити, діяти самі.[39]

Ми побачили, як на початку сторіччя Ґордон Креґ виступав проти концепції "акторського мистецтва". Він оплакував відсутність фізичних партитур, які були б достатньо відшліфованими, строгими і повними. Він робив висновок, що використання слова "мистецтво" – при згадці про актора – є неоправданим. Він був сином Еллен Террі, учнем Генрі Ірвінґа, палким прихильником Томазо Сальвіні, Джовані Ґрассо, Етторе Петроліні та Елеонори Дузе в Італії. Він казав, що вони були чимось більшим, ніж акторами, – і чимось меншим, ніж митцями.

Гра не є мистецтвом. Тому неправильно говорити про актора як про митця. Бо все, що є випадковим, є ворогом митця. Мистецтво є точною антитезою хаосу, а хаос виникає від зіткнення багатьох випадковостей [...].

> У сучасному театрі – внаслідок використання *як свого матеріалу* чоловічих і жіночих тіл – все, що там представляється, має випадкову природу. Дії акторського тіла, вираз його обличчя, звучання його голосу – все залежить від милостині вітрів його емоцій: ці вітри, які мають обвивати митця, рухаються не виводячи його з рівноваги. Але коли вони з актором, ним опановує емоція; вона охоплює його кінцівки, рухаючи ними куди завгодно [...], емоція здатна здолати розум, посприяти руйнуванню того, що може створити розум, [...] емоція є причиною, яка спершу творить, а потім руйнує.[40]

У своїй першій книзі про театр Креґ спростував турботи і потреби, які плекали емпіричні пошуки Станіславського і Мейєрхольда. Креґ представив ідеальний образ над-маріонетки, здатний втілити Форму. Станіславський, Мейєрхольд і всі ті, що йшли і йтимуть дорогами, які вони відкрили, говорять про строгість фізичних дій. Копо називав актора тим, хто знає, як бути водночас природною людиною і маріонеткою.

Від непередбачености нашої перспективи наступні слова Декру є майже відповіддю Креґу щодо руйнівної сили емоцій:

> Досконале володіння емоціями? Коли актор береться виразити себе лініями занудної геометрії, ризикуючи власною рівновагою, а отже, страждаючи в своїй плоті, він безсумнівно змушений притримувати свою емоцію і поводитися як художник: художник-маляр.[41]

Переходячи від робочої мови Мейєрхольда до Декру, рисунок рухів набуває інших нюансів, відповідно до різних мистецьких біографій цих двох людей, але все ж залишається тим самим: принцип, якого не може уникнути лицедій, що відмовляється від самопоблажливости, яку наше суспільство присвоїло театрові. Цей принцип пронизує всю традицію двадцятого століття – від

Станіславського до Ґротовського та інших, які прийшли після нього.

Мейєрхольд відчував ту саму потребу повернення назад у часі, для нього, за словами Вольтера, актор – на противагу танцівнику – не є митцем. "Танок, – казав Вольтер, – є мистецтвом, тому що він скріплений законами."[42]

Створити партитуру, відшліфовану в кожній своїй деталі та підпорядковану своїй формі, є однією з найголовніших потреб лицедія. Це одна із тих очевидних істин, яку ми звичайно називаємо "яйцем Колумба". Щоб чітко побачити цю істину, все що потрібно, підняти вуаль банальностей, створених нашою театральною самопоблажливістю.

Слово *ката* присутнє у всій традиції японського театру і танцю. Його можна визначити як повідомлення з минулого, передане від одного покоління до наступного за допомогою маленьких та великих вокальних і рухових відрізків. Деякі з цих відрізків зафіксованих деталей мають свою назву або ж супроводжуються суґестивним коментарем. Наприклад, "місяць на воді", який пояснюється так: "Непередбачена дія, вона виявляється без відчутної сили, вона є поєднанням окремих елементів, непереобтяжених хмарами думок". Поетичні образи, які описують *кату* служать також для того, щоб приховати її, захистити її таємницю від втручань суперників та ворогів.

По суті, *ката* не означає нічого містичного чи езотеричного. Семантично, в повсякденному спілкуванні, вона більш-менш відповідає словам "форма", "відбиток", "зразок" і "модель" европейських мов. Щодо лицедія, то вона може стосуватися простого руху, простої позиції, структурної послідовности дій або ж цілої ролі. *Ката* може передати детальну версію реалістичної дії, наштовхуючи нас на думку про фізичну дію Станіславського. І вона може передати рисунок символічних рухів, навіюючи тут думку, що шукає аналогій з Креґом, який відстоював те, що актори для того, щоб уникнути залежности, в

яку вони потрапляють, повинні створити спосіб гри, побудований на символічних жестах:

> Сьогодні вони втілюють та інтерпретують; завтра вони повинні відтворювати та інтерпретувати; а на третій день вони повинні творити.[43]

У деяких випадках назва і коментар до *кати*, своєрідного типу ієрогліфа-в-дії, втрачені, і *ката* стала певним типом партитури без очевидного змісту. Вона виконується і ціниться за свої динамічні, ритмічні та естетичні якості, і тоді наша думка повертається до хореографічної роботи, яка стоїть найближче, – до Мейєрхольда, до його роботи над ритмом, до його використання музики під час репетиції задля встановлення темпу виконання рисунку рухів.

Досвід вчить нас, що коли лицедій працює над *катою*, яка для нього є точною але порожньою партитурою, повторюючи її знову і знову, то з часом він прийде до її персоналізації, відкриваючи або поновлюючи її значення. Насправді не існує порожньої партитури. Ідеопластична точність, почуття, яке проходить через тіло лицедія, що працює над відтворенням точного зразка, з часом дає змогу розширити значення того, що видавалося спочатку чистою формою.

Розширити *якесь* значення чи відкрити *певне* значення?

Якою б не була *ката*, навчитися її виконувати – не є інтелектуальним завданням, воно вимагає тілесних зусиль, в яких, так чи інакше, завжди присутня ментальна діяльність. Ось чому *ката* – як рисунок рухів школи Мейєрхольда – може бути переданою. Корисно, коли вона передається від людини, яка її створила, до людини, яка знатиме, як її відтворити.

Джеймс Брандон стверджує, що процес, за допомогою якого лицедії з одного покоління до іншого вивчають ті самі *кати*, є суттєвою частиною мистецтва *кабукі*. З погляду окремого лицедія, навчитися відтворювати *кату* є процесом, дуже міцно

пов'язаним з пошуком його особистої та артистичної індивідуальности. Це призводить до появи ефективної діалектики поміж збереженням та нововведенням, тому що лицедій, аби захистити свою власну індивідуальність, мусить створити нову *кату* і, таким чином, протиставити їй своє глибинне ставлення до традиційної *кати*. Ці дві опозиційні тенденції протиставляються в кожному мистецькому суспільстві. Але вони можуть перейти від контрасту до гармонії тільки тоді, коли наділені фізичними партитурами строгої форми.

> Домінують дві сили, які схильні перевіряти одна одну через результат, який в акторській роботі є ані неврегульованою новизною, яку оплесками сприймає певна частина публіки, ані рабською прив'язаністю до традиції, переданої старшими по сім'ї. Вони врівноважуються в стані здорового напруження. В кожного актора – своя рівновага: дехто більше схильний до нових ідей, а дехто – до прийнятих форм і залежить від обставин, але вона завжди підтримується. Скільки актори творитимуть в рамках традиційної *кати*, стільки *кабукі* залишатиметься живим театральним мистецтвом, яким воно є сьогодні.[44]

Ця цитата є поясненням *кати* як партитури цілої ролі. Однак, вона також трактує *кату* як партитуру відрізків дій (лицедій *но*, наприклад, ніколи не перейде з сидячої позиції до швидкої ходи без двох проміжних *кат*: відпрацьованої мікродії вставання та мікродії початку руху).

Поняття *шу-га-рі* визначає процес навчання та розвитку за допомогою *кати*. *Шу* вказує на першу фазу роботи: поважати форму, вивчити її зі всією точністю деталей. *Га* (склад, який нагадує звучання фрази *йо-га-к'ю*) визначає момент, коли лицедій стає вільним від техніки, – не тому, що він порушує її вказівки, а тому, що, поважаючи їх, він тепер рухається з новою "спонтанністю", так якби з "другою натурою". *Ката* зазнала

втілення. *Рі*, третя фаза, визначає момент, коли лицедій відходить від форми: він моделює форму, яка моделює його.

Йдучи за рисунком *кати*, думка лицедія шукає способу, *як* уникнути фіксації форми, що чинить йому опір, як розширити форму, не руйнуючи її. Технічно відпрацьована і зафіксована поведінка стає засобом особистого відкриття. Деякі коментатори називають *кату* "фізичним *коаном*".

Розповідаючи про лицедія, який придумав як керувати різними фазами цього процесу, говорять про "вміння нічого не вміти", "техніку без техніки", "мистецтво без мистецтва". Образи, які мають сильний резонанс і зв'язок із образами, які використовував Креґ, коли говорив про актора над-маріонетку. Він згадував стародавню аксіому, важку для розуміння, повторюючи її *ad infinitum*: "Найвище мистецтво є те, яке ховає ремесло і забуває ремісника."[45] Інтелект може легко повірити, що розуміє, що це означає. Але що можна зробити на практиці? Як можна допомогти лицедієві "віддати себе", "згоріти", вийти поза межі самого себе і, водночас, приховати штучність?

Відповіді на ці запитання, сформульовані в різні часи різними робочими мовами, зводяться до способів дій, потрібних для побудови *реальної* дії. Тоді передвиражальність видається нам динамічною матерією, обмеженою і відпрацьованою за принципами, які, в транскультурних вимірах, допомагають *оживити* точність малюнку.

Отже, коли рисунок рухів зазнає органічного розвитку і оживлення, це призводить до стрибка значення. Слово чи фраза може змінити колір, дія може виявити неймовірний аспект поведінки персонажа чи ситуації. Ми називаємо це Випадковістю. Але це – мати, що усміхається.

* Якщо хочете (англ.).

8

КАНОЕ, МЕТЕЛИКИ І КІНЬ

Слова, які видаються незмінними, мають одну слабкість: їхню очевидну незмінність. За кожним точним твердженням криється непорозуміння.

У роботі деякі слова віддзеркалюються, як у воді. Коли ж вони занотовуються, їхня природа набуває небезпечної зміни. Акт записування розв'язує клубок, все стає більш лінійним, але не таким правдивим. З іншого боку, досвід є логікою дій, одночасних перспектив. Той, хто чинить дію, присутній одразу на багатьох рівнях організації.

Ті, хто збудували театр без каменю і цегли, а потім написали про себе, також породили багато непорозумінь. Вони хотіли, щоб їхні слова стали містком поміж практикою і теорією, поміж досвідом і пам'яттю, поміж лицедіями та глядачами, поміж ними самими та їхніми послідовниками. Але їхні слова були не містками, вони були каное.

Каное витончене ремесло; вони борються з течією, перетинають річку, можуть пристати до іншого берега, але ніхто не може бути впевненим, що їхній вантаж хтось прийме і використає.

Ми пишемо з точністю доброго ремісника, а потім, з часом, перечитуємо наші тексти, які віддалюються ще більше від тих намірів, які їх породили.

Але що ж тоді є повноцінним спілкуванням? "Доброю організацією непорозумінь", – розсудливо відповів мені Жан-Марі Прад'є, один з читачів цієї книги, коли вона ще не була завершена.

Каное плавають у потоках непорозумінь. Хотілося б, щоб вони були незмінними сторінками книги, натомість вони є листами, і ми не знаємо, коли і чи зможуть вони взагалі дійти до місця свого призначення, як вони будуть прочитані і ким.

Тільки дії є живими, але залишаються тільки слова

Лист до Єжи Ґротовського у зв'язку з прем'єрою *Іці Біці*.

Гольстебро, 1 червня 1991 року.

Дорогий Юрку,

Тут дме вітер, опівночі настає темрява, іде весна.

Одного разу ти сказав, що ти як Араміс, який, будучи мушкетером, весь час говорив про те, що хоче стати монахом, а коли почав свою релігійну діяльність, тільки й говорив про свою військове життя. Сьогодні ти часто піддаєш аналізові свої постановки двадцяти-, тридцятилітньої давности. Вже довший час ти не виявляєш бажання здійснювати нові постановки. Ті, хто бачили твої роботи, знають якими прекрасними вони могли б бути.

Однак ти сплітаєш нові нитки. За твоїми словами, ти виконав завдання, яке тобі було дано.

У моєму театрі нові постановки з'являються частіше, ніж раніше. Всі ці речі ти скинув зі свого життя, як сукню жінки, що встає на світанку і прямує за голосом свого Бога. Коли вона біжить, її плаття розв'язується, спадає з її рамен і залишається позаду на роздоріжжі: слід іншого часу.

Ти часто пояснював, чому ти це вибрав. Але ти винен нам пояснення. Ти ставиш нові запитання. Але чи ти все ще ставиш *мої* запитання?

Задля ознайомлення з постановкою, яку зробили Ібен і я, я пишу тобі про це. Я запитую себе: "Що значить ця постановка для мене? Чому вона мені потрібна?"

Відповіді на ці запитання приходять самі собою: "Це – нитка, зроблена штучно і хитро. Тягни її, але не смій її розірвати."

Ібен грає свою історію, свою біографію. Слово "біографія" асоціюється з чимось графічним: малюнком, ескізом, ниткою. Це відтворення, а не сповідь.

У що ми вірили стільки років, коли ти сплітав свої постановки, а я уявляв, що вчуся театру, а натомість – відкривав себе, відкриваючи тебе? Ти мабуть вже вірив у те, в що віриш сьогодні.

Чи ж є в цьому щось непохитне і абсолютне? Якщо так, то воно міститься в глибинах лабіринту. Отже, нитка стає таємною, тому що вона не поєднує нас, а зв'язує з кимось чи чимось таким, що дає нам життя.

Коли люди говорять мені про тебе, я впізнаю тебе, з твоєю непохитною мудрістю.

Коли ми зустрічаємося, ми спілкуємося старою мовою і паралельними мовами.

Я став данцем, ти став французом та італійцем. Але не наші домівки важливі. Це історії, в яких ми живемо.

Тут, у виставі, ти побачиш акторку, яка каже: "Історія мусить бути розказаною." Вона не *якась там* акторка. Вона Ібен. Я цього не знав, аж поки вона не прийшла в театр "Одін", хтось посвятив її в *Іці Біці* і зробив так, щоб це ім'я засяяло в роковій пісні. Це ім'я повне радости. Ти побачиш танок Іці Біці, як вона розповідає про той день, коли вона довідалася, що Ерік помер. Я сам був захоплений цим танком. Я був більше схильний до пошуку контрастів, вузлів опозицій, до ґротеску. Натомість тут випромінюється захоплива радість замаскованої дитини, старшої за нас, тих, хто вчиться старіти.

Ми сумніваємося, а замаскована дитина знає: все є присутнім, а час не існує. За одну годину можна пройти хрест-навхрест цілий лабіринт.

Обличчя дитини – розбита, заржавіла, зранена маска. В неї немає причини веселитися. Але вона тішиться. Здається, що замаскована дитина звільняється від наших упертих рук, рук ремісників ґро-теску. Здається, що вона каже: "Не треба більше посмішок і сміху."

Чи це театральна штучність? Чи смисловий обман?

На нитку вистави ми вішаємо постаті повсякденних трагедій: жилаві, спотворені та спокушені; цвіт байдужости; яснолику молодь, яка за будь-яку ціну втікає від темної гарячки спокою, який в Данії називають *hygge*.

Ці історії, мабуть, тобі чужі. Хлопець, який придумав це ім'я – "Іці Біці" – є частиною життя Ібен. Він був худорлявим малим з рудим волоссям, звичайним данським поетом, моделлю своєї ґенерації. Сьогоднішня молодь, та, яка оточує тебе і мене, не знає нічого про траву, яка спустилася в шістдесятих. Вони посилаються на ці роки так, як ми, в Ополє, посилалися на громадянську війну в Іспанії.

Ти і твої актори (їх було семеро, четверо з них вже немає серед живих) працювали в цегляному приміщенні у Вроцлаві над постановкою, яка дістала свою назву від книги ґравюр Дюрера. Ми ж, у чорному приміщенні в Гольстебро, працювали над Алкестидою і думали про Яна Палака. Ібен була дівчиною без слів. Я спостерігав за її зростанням, польотом і падінням. Сім разів вона падала, на восьмий встала.

Вона йшла за мною. Вона йшла за нами. Потім вона спостерігала, як інші йшли за нею. І ти також, навіть будучи далеко, час від часу коментував її подорож.

Тепер у театрі вона відстоює право мертвих бути живими: ні оплаканими, ні забутими.

Кажуть, що вистава – це образи і метафори. Я переконаний в одному. Що це не так. Вистава – це справжня дія. Ось чому я не дозволяю, щоб нитку тягнули, аби вона порвалася.

Справжній лист, який я тобі посилаю, не на папері, а витончений білий одяг, на якому Ібен і її двоє товаришів, Ян і Кай,

витанцьовують фраґменти життя для того, щоб воно не було похованим.

Я знову запитую себе: “Для чого посилати тобі виставу?”

Ми об’єднані нашим минулим, а також гірким досвідом протиріч і відчужености поміж *дією* і *словом*. Ми знаємо, що тільки дія є живою, але залишається тільки слово в захопливій пустелі брудних міст і гігантських музеїв.

Евдженіо

Кіпу

Чи потрібні нам переконливі слова? Або ж чи ми хочемо зруйнувати переконливість слів?

Теорії стають жахливими, коли прив’язують чиюсь думку до понять і слів, які є не більше ніж тимчасовими носіями – каное.

Тимчасове не означає випадкове або непевне. Це значить, що потік термінології йде слідом за потоком думки залежно від зміни обставин.

Наші “пращури” також говорять сардонічними і удаваними голосами.

> Словом, я сказав жорстокість, так якби я сказав життя чи так, якби я сказав необхідність, тому що я хочу вказати, що для мене театр це акт, незбагненна еманація, і що він не терпить нічого зафіксованого. Як на мене, він подібний до справжнього акту, а тому він живий і магічний.[1]

Це був теоретик “театру жорстокости”, який позбавив своє визначення захопливого та насильницького екстремізму, який приніс йому сумнівну славу.

> Одного разу я сказав, що слова є візерунком на канві рухів. Це була одна з тих метафор, які використовували в розмові з учнями. Але педанти сприйняли цей образ

буквально і навіть сьогодні, двадцять років після того, вони науково засуджують мій легкокрилий афоризм.

Це Мейєрхольд. *Біомеханіка* і *ґротеск* є також легкокрилими словами. Ми повинні навчитися літати на них. Я уявляю собі Мейєрхольда, який побачив би, як вони піднімаються в повітря, з його іронічною (чи надмірною) посмішкою на обличчі, яку він часом використовував для того, щоб уникнути запитань, – настільки, що, як казав Ейзенштейн, хотілося плюнути в його очі.

У той час Мейєрхольд спостерігає за іншими метеликами:

А Креґ? Він виставлений на посміховисько тому, що одного разу посмів прирівняти акторів до маріонеток!

І він хоче, щоб ми:

Уникали самовираження через метафори, коли маємо справу з педантом! Він сприймає все буквально, а потім мучить тебе![2]

Але неможливо не використовувати метафор. Це привело б до відмови від передачі досвіду.

Приставши до педантів, поліція теж вийшла на сцену:

Я згоден з вами, – пише Станіславський Олексію Івановичу Аґранову, театральному критику і члену ЧК, таємної поліції Сталіна, – я згоден з вами: в творчому процесі немає нічого містичного. Треба сказати просто. Але існують творчі досвіди, почуття, яких не можна позбутися без нанесення великої шкоди мистецтву. Коли нами оволодіває щось внутрішнє (підсвідоме), ми не усвідомлюємо, що відбувається [...] Це найкращі моменти нашої роботи [...] Я мушу говорити про ці речі своїм

акторам і студентам, але як я можу це робити, щоб мене не звинуватили в містицизмі?[3]

Це було написано в 1937 році у Радянському Союзі в пік сталінізму: було небезпечно звинувачуватися в містицизмі. В інші часи, це не принесло б шкоди, а навпаки вигоду. Змінюються звичаї, шпигуни, поліція і педанти залишаються небезпечними на різних рівнях, але їхні методи слухання і читання залишаються подібними.

У передмові до російського видання *Робота актора над собою* Станіславський повторює ті слова, які вже з'явилися в листі до Аґранова і продовжує:

Термінологія, яку використовую у цій книзі, винайшов не я, а взяв з практики, від самих студентів і від лицедіїв-початківців. У своїй роботі вони окреслили власні творчі почуття словами. Їхня термінологія є цінною, оскільки вона знайома і зрозуміла початківцям.

Звернімо увагу на це: "Термінологія [...] взята з практики". Ми читаємо далі:

Не намагайтеся знайти в ній вчених коренів. У нас свій театральний лексикон і свій акторський жарґон, які створило саме життя. Напевне, ми використовуємо вчені слова, – наприклад, "підсвідоме" та "інтуїція", – але ми використовуємо їх не у філософському, а радше, в найпростішому робочому значенні.

Тепер навіть Станіславський дозволяє собі маленьку іронію:

Не наша вина в тому, що учні не полюбляють сфери сценічного мистецтва, що вона залишається недослідженою і що в нас немає слів для окреслення роботи. Ми зробили

те, що могли, щоб говорити своїми доморощеними засобами.[4]

Якими будуть наші слова, коли ми говоритимемо про технічні досвіди? Вони стануть простими і невигадливими словами, які витікають ефективним потоком, коли ми використовуємо їх під час нашої роботи. Якщо буквально, то вони стають свинцевими і падають нам на голову.

Це не метафора, яка все ускладнює. "Ніжки стільця" є сміливою метафорою, яка стає майже буквальним виразом у повсякденному використанні. "Інфлюенца" (грип; вплив) – це слово, яке походить від містичної думки, але всі ми знаємо, що значить лежати в ліжку з інфлюенцою або ж бути під чиїмось впливом. Ніхто і не підозрює, що це слово стосується астрології та месмеризму.

Коли Станіславський говорить про "підсвідоме", Мейєрхольд про "візерунок на канві рухів" або Креґ про "над-маріонетку", – непорозуміння виникають не від приблизної та образної природи цих висловів, а від того, що з-поміж тих, хто чує чи читає ці слова, тільки дехто *має досвід ремесла*. Важко зрозуміти конкретні, технічні, умовні відношення цих виразів, які стали багатозначними метафорами.

Наші "пращури" говорять за допомогою *кіпу*, повідомлень, що передаються нанизаними паличками, які для інків були простими рахунками. Коли ми вдивляємося в них через скляні панелі музейних вітрин, вони видаються езотеричними символами або магічними візерунками.

І не одні наші пращури говорять через *кіпу*.

Я гортаю буклет тридцятирічної давности: *Możliwość Teatru* (можливість театру). Двадцять чотири сторінки, половину з яких складають уривки зі статей польських критиків про вистави Театру "13 рядів" в Ополє. У другій частині буклету стаття Людвіка Фляшена, керівника літературної частини, та стаття мистецького керівника, Єжи Ґротовського. Цей буклет є його

першою спробою синтези. Він був завершений у 1962 році. Ґротовський наполегливо повторює деякі загальні твердження, які часом видаються очевидною, а часом чистою філософією: особливістю театру є його живий і безпосередній контакт поміж актором і глядачем; існує потреба встановлення однієї сценічної структури для акторів і глядачів, без чого їхній контакт покладається на випадковість; вистава є іскрою, яка спалахує від контакту поміж двома *ансамблями*: акторів та глядачів; режисер постійно моделює контакт поміж акторським ансамблем та глядацьким ансамблем, щоб визначити та атакувати архетип, а отже "колективне підсвідоме" двох ансамблів; обидва ансамблі усвідомлюють архетипи за допомогою діалектики апотеозу і висміювання.[5]

Туманні і суґестивні образи і поняття, *бажане мислення*: оглядаючись назад, Ґротовський видавався мрійником, невиліковним утопістом. Окрім цього, я запам'ятав з цих років щось цілком інше: режисера, який віддав себе практиці свого ремесла, техніка, який тільки згодом шукав слів для окреслення своїх способів дій.

Коли я кажу *шукав*, я маю на увазі простий акт озирання довкола в пошуку того, що потрібно.

Перечитуючи відгук про виставу *Дзяди* Міцкевича в 1961 році, Ґротовський був заскочений виразом "діалектика апотеозу і висміювання", який використав критик Тадеуш Кудлінський.

У ті роки, використовуючи іронію і вдаючись до точности, Ґротовський поєднував протиріччя, напруження і парадокси з тим, щоб зруйнувати однозначність театральної дії. Він конструював системи зіткнень поміж різними сценічними елементами, щоб викликати безлад у розумі глядачів, примусити їх реагувати на два і більше непримиренних потоки асоціацій.

Він дає своєму робочому методові багато назв: "діалектика розваги і поезії" або "діалектика підтвердження і здивування". Але він також використовує реакції глядачів, як, наприклад, шведський автор Вальтер Вейделі, який пише про

метод, ґрунтований на "випробовуванні всіх за і проти". Польський критик пише про "любов, яка виявляється через блюзнірство", а Людвік Фляшен – про "діалектику блюзнірства і посвяти".

Ґротовський випробовує всі ці формулювання. Він знає, в якому напрямі він хоче йти і знає техніку досягнення цього. Але він поки що не знає, як назвати ту дорогу, якою він іде. Зрештою він зупиняється на фразі Кудлінського – "діалектика апотеозу і висміювання". Упродовж кількох років це стає його канонічним виразом, його маркою.

Наскільки гнітючими є слова, які залишаються. Прочитавши "діалектика апотеозу і висміювання", можна подумати, що хтось конфронтує із теорією: візьми текст, характер, ідею. Утвердь їх, возвелич їх, хай вони вчинять тріумф над розумом глядача, а потім скинь і висмій їх, бажано в один і той самий час.

Результат: актор-шаман і шоковані глядачі.

Це інтелектуальна невдача читача. На жаль, насправді все зовсім навпаки.

"Діалектика апотеозу і висміювання" не має нічого технічного. Це добра пам'ятка, але не пояснення "як це робити". Це вуличний знак, який не каже нам нічого про топографію вулиці. І як вуличний знак, його було проникливо вибрано в країні марксистських і клерикальних бонз.

Ґротовський майже завжди виокремлювався з-поміж інших джерел і формул, які зробили його театральну революцію знаменитою. Нещодавно він розширив визначення "мистецтво як провідник" із конференції Пітера Брука і адаптував його як офіційну назву свого пошуку. Він навіть знайшов історичну назву "бідного театру" в статті Людвіка Фляшена про *mise en scène* *Акрополіса*.[6]

Ґротовський не шукає визначення своєї роботи, він знаходить їх. Час від часу, він виявляє цілий арсенал слів і поновлює свою мову.

Битва проти застиглости слів характерна для майстрів сцени. Вони розбивають гнітючість і недостатність слів не мовчанням, а зміною.

У деяких випадках обставини і обережність призводять до зміни термінології. Станіславський перестав говорити “душа”, “дух”, “психе” і з певного моменту став казати “фізичні дії”. Мейєрхольд називав ту саму сферу роботи спочатку “танцем”, потім “ґротеском”, потім “біомеханікою”. Його мова стала більше матеріалістичною, однак, не виявила жодних суттєвих змін у перспективі його роботи.

Існує певна непостійність у використанні слів, яка не стосується артистичної непослідовности чи примхливого темпераменту. Це єдино зручний спосіб пробудження технічного досвіду: за допомогою тіней та віддзеркалень. Щось, відсутнє тут, повинно виявити свою тінь на екран слова, який виявляє технічні поради, артистичні політики, поетичні бачення, наукові гіпотези.

Гілка квітучого дерева тремтить на вітрі в присмерку, а контур її виявляється на полотні. Полотно приховує двох таємних закоханих. На гілці немає метелика. І раптом я бачу: тінь метелика сідає у тінь гілки. Книга антропології театру мусить завершитися проясненням своєї власної позиції, зважаючи на слова.

Слова стають *присутністю*, якщо ми знаємо, як впізнати і прийняти природу їхніх тіней. Важко зберегти їхні ніжні крильця, щоб вони летіли, витали і зазнавали зміни від тлумачення до тлумачення. Нам не треба хвилюватися, що часом, коли вони пов’язані з досвідом, який змусив їх рухатися, їхні контури перебільшуються і стають сивим туманом. Що ближче метелики до лампи, то більші їхні тіні на стіні. Їм тільки потрібно пролетіти малу відстань від джерела світла до своїх тіней, щоб набути впізнаваний і точний контур.

Люди ритуалу

Лист до Ричарда Шехнера.

Гольстебро, 16 вересня, 1991 року

Дорогий Ричарде,

Те, що є найціннішим у кожному з нас, не може створити прямий контакт з іншим. Внутрішні життя не спілкуються одне з одним. Я не зацікавлений у техніці. Однак, з тим, щоб досягнути того, що мене найбільше цікавить, я мушу звертати свою увагу на суттєві проблеми, пов'язані з технікою. Те, що я шукаю, знаходиться на іншому березі річки. Ось чому я зайнятий каное.

Минула ніч відзначилася завершенням *Festuge* (данське слово, яке означає "тиждень свят") у Гольстебро, яке цього року носило назву "Культура без кордонів". Аби підкреслити, що відсутність кордонів пов'язана зі свободою, а також із нестабільністю, ми перетворили дев'ять днів та дев'ять ночей в одне монолітне лицедійське дійство під назвою *Vandstier*, "Шляхи води", "Шляхи моря".

Назва "Культура без кордонів", яка, можливо, видавалася навіть оптимістичною, мала ще й продуману приховану тенденцію. Коли стираються кордони, виникає загроза ідентичности. Небезпека ідентичности призводить до строгости, до гнівної спроби самовизначення через протиставлення з іншими. З'являється нетерпимість, ксенофобія і расизм.

З іншого боку, кордони є явними ілюзіями, часто встановленими штучно. Тоді вони призводять до задухи.

Під час *Festuge* проводився симпозіум на тему культурної політики Данії. Виступали політики, адміністратори, журналісти, один антрополог та один професор літератури. Вони обговорювали питання культури як засобу збереження та завоювання ідентичности в Європі у процесі усунення кордонів.

Один з промовців говорив: "Погляньте, що відбувається, коли стираються кордони якоїсь країни. Погляньте на Югославію, де

ніхто вже більше не знає, що означає бути югославом: відродилися старі поділи, націоналізм та етнічний фундаменталізм.” Хтось інший відповів: “Це трапляється з цілком протилежних причин, не від втрати сталої форми, а від того, що ця форма була штучною. Це була одна уніформа, накинена в ім’я абстрактної ідеології, щоб репресувати реальність, яка тепер вибухнула. Вибух є насильницьким, тому що сам союз був насильницьким.”

Щось подібне відбувається у театрі цього сторіччі, що вже наближається до кінця: ерозія встановлених кордонів, які надали ідентичність театру європейського походження; винахід малих традицій; ріст окремих культур.

Щоб зрозуміти театр двадцятого сторіччя, потрібно пам’ятати, що деякі театри і групи працювали і працюватимуть не тільки як ансамблі, але як племена. Хоча плем’я є неправильним словом, тому що воно наводить на думку про архаїчні форми. Краще сказати “театри, які винайшли малі традиції”.

Винахід традицій може призвести до сектантства та ідеологічної нетерпимости. В театрі теж були свої фундаменталістські рухи (за Станіславським, Брехтом, Ґротовським...) Коли фундаменталістські рухи не можуть мати силу, коли вони обмежуються тільки використанням культурної зброї, вони переважно стають беззубими і ослаблюються своєю строгістю; як тільки змінюється мода, вони йдуть з димом.

Коли ми розмірковуємо про міжкультурні зв’язки, в них виникає тенденція до використання термінів культурного поділу, яких ми навчилися в школі (Європа, Азія, Африка, популярна культура, народна культура, яку досліджують антропологи, юдаїзм, іслам, індуїзм...). Однак ми забуваємо, що абстрактне поняття “театр” насправді стосується неоднорідних явищ, кожне з яких має кордони, створені ним самим та контекстом. Обмежені кордони часом породжують комплекс зверхности; в інших випадках, вони можуть призвести до обміну, створити потребу занурення в глибину і в інше.

Ти отримав би велике задоволення, перебуваючи у Гольстебро в ці дні, тому що тобі подобається бути в нічиїй землі поміж повсякденним життям і організованою ситуацією дійства, поміж виставою і ритуалом.

Ми перебували у цій нічиїй землі дев'ять днів і дев'ять ночей, розчиняючи театр у містечку і приймаючи в театр реальність містечка. Але перемішування з іншими призводить до випробовування міцности власних кордонів. Це спосіб заглиблення в відмінності та самовизначення. Коли лицедії потрапляють у повсякденне життя вулиці чи ярмарки, вони не зливаються з місцевими людьми; вони не зав'язують з ними спілкування. Вони просто зміцнюють свою ідентичність, а отже, свою відмінність. Це призводить до можливости створення зв'язків.

Міжкультурний вимір світу, в якому ми живемо, не є завоюванням: це стан небезпеки. Коли він є інертним, усвідомлення співіснування з іншістю породжує байдужість. З'являється злість, якщо чужинець підходить надто близько.

Тобі знайома сірість Гольстебро і його пластичні барви. Отож, можеш уявити, який подив викликали два верблюди, які несли на своїх горбах одного чоловіка в циліндрі та подібну до нього дитину. Але, як недивно, перехожі відводили свої погляди. Як на мене, це один із образів міжкультурних зв'язків, коли вони розбивають рутину нашого повсякденного життя. Я розповідаю про перший ранок *Festuge*. На дев'ятий день все змінилося. Люди призвичаїлися не боятися виявляти свою цікавість і лицедії могли циркулювати на вулицях і супермаркетах, школах, церквах і казармах, сміливо налаштовуючи стосунки, які виходили за невимушені межі звичайного сприйняття глядача.

Що монотоннішою видається наша панорама здалеку, то більше – якщо глянути зблизька, – вона уособлює густе переплітання дрібних розмаїть культур. Можливо, нам слід казати "підкультур", якщо це слово не може втратити свого звучання залежности.

Я запитую себе, чи стосується те, про що я тобі розповідаю, міжкультурних зв'язків та театру. Вірю, що так.

Кожні чотири години на великій стоянці машин, розташованій на даху супермаркету, представляли себе групи людей, об'єднаних однією професією, інтересами чи обставинами: клуби стрільців із лука і шанувальників веслувального спорту, власники тренованих вівчарок і старих американських автомобілів, студенти консерваторії, мотоциклетна поліція, асоціація домогосподарок і пожежників. Десяток військовослужбовців вистрибнули з машини і виструнчилися – в одних кальсонах. А потім вони продемонстрували відпрацьовану процедуру "одягання", яка перетворює чоловіків у солдатів: їхню повсякденну уніформу, на звільнення, на парад, на війну, з розмальованими в чорне обличчями та касками, вкритими листям, – і закінчили тим, що зодягнулися як броньовані неземляни, їхні обличчя були спотворені протигазами. Поруч з ними виріс актор катакалі у своєму костюмі з короною, збільшивши своє обличчя за допомогою зеленого і білого гриму, який перетворив його в мітичну постать.

Мисливці за лисицями і їхні сурмачі прибули разом з кіньми зі школи верхової їзди. З'явилися кентаври: це молоді люди на мотоциклах, які лякають нас, коли проїжджають через наші міста. Вони проричали своє дійство під акомпанемент скрипки, спочатку заглушаючи її звучання, а потім акцентуючи його раптовим вимиканням своїх двигунів. Вони висловлювали свою погрозу, трансформуючи її у привітність та відкритість. Хлопці і дівчата в білих піжамах перестали говорити данською і вигукували незнайомою корейською мовою під час виконання військового балету *таеквондо*.

Було цікаво спостерігати, якими спантеличеними і захопленими були глядачі. Вони напевне знали, що така діяльність відбувається в Гольстебро, так як вони напевне знають, що є чоловіки, в яких по п'ять жінок, чи люди, які спалюють своїх мертвих та їдять суп, зварений з їхнього попелу. Ті підкультури,

які вони бачили, були впізнаваними. Їм було лише незрозуміло, чому всі ці люди вийшли зі своїх шкаралуп, заповнивши час і простір цієї автостоянки, як вдень, так і вночі, з глядачами і без них, навіть у дощ.

Посередині автостоянки, за видовищним проєктом архітектора, був побудований п'ятнадцятиметровий дерев'яний корабель; він не зміг би плисти (неможливо було збудувати за дев'ять днів і дев'ять ночей справжній корабель). Здавалося, все, що там відбувалося, було присвячене кораблеві, а на глядачів ніхто не звертав уваги. Численні маленькі підкультури Гольстебро, показані одного разу, продемонстрували, що справді *екзотичним* був чийсь найближчий сусід.

Тут, у Гольстебро, холоднішає приблизно в середині вересня. В перші ночі *Festuge* на даху супермаркету було небагато людей. Та з плином часу це місце стало центром містечка, своєрідним світським собором, на якому повільно набував форми довгий безвітрильний корабель і від якого, після цього тижня, залишаться тільки спогади про те, що тут сталося. У цьому заасфальтованому "соборі" просто неба щопівгодини бив дзвін, вдень і вночі, і співалася пісня *De store Skibe* Франса Вінтера. Кожні чотири години, вдень і вночі, з'являлися коні, лицедії, машини, собаки, солдати та інші представники невидимого Гольстебро.

Це була світська літургія, яку створив театр "Готель Про Форма" з Копенгаґену. Ми з театру "Одін" брали участь у цьому щоночі з дійством викликання душ моряків.

В останній день ми перенесли довгий корабель у парк і поховали його в справжньому стилі вікінгів, у той час як маленьке вітрило піднялося в небо. Дерева в парку були одягнені в вишневі квіти і золоті яблука. Плавучі острови спалахнули вогнем посередині озера, освічуючи човник Анджело-Тріккстера і весло Смерти, зодягненої в чорне. На човні сиділа мати з новонародженою дитиною.

Упродовж цілого тижня актори розсіювалися по всьому містечку. Коли ж починало смеркатися, групи по двоє-троє чоловік приходили привітати короткою виставою міських

пекарів. Інші могли зненацька з'явитися в будинках людей на святкуванні дня народження. Хтось зустрічав поїзди. Інші непомітно проникали на засідання Міської Ради, спочатку як блазні а потім як впливові монахи старих часів, застерігаючи мера і радників.

Були і справжні вистави: наші, театру "Одін", та італійської групи, театру "Таскабіле", який показав свою майстерність виконання на ходулях вальсу часів Анни Кареніної. Лицедії цього театру також є експертами в *катакалі*, настільки обізнаними, що їх визнано навіть в Індії. Вони танцювали під музичний супровід зі своїм індійським ґуру. Цей театр із Берґамо, древнього гірського міста поблизу Мілану та Белладжо, містечка, де у лютому на віллі Фундації Рокфеллера ти організував колоквіум на тему міжкультурних зв'язків.

Крім театру "Таскабіле" з Берґамо, була також група "Акаденва" з Оргуса, другого за розмірами міста Данії. Її лицедії є членами клубу альпіністів. Вони грають вистави, висячи на стінах будинків, дзвіниць, веж міських палаців, димарів. У Данії немає гір.

Зрештою, скалолаз із Данії є не менш дивним, ніж лицедій *катакалі*, який народився і живе в Берґамо. Для них обох важливо знайти контекст, придатний для їхнього професійного самовизначення. Кажуть, Берґамо є батьківщиною Арлекіна, який став універсальним символом фантазії та анархії театру, однак майже напевне він був придуманий у Франції чотириста-п'ятсот років тому.

У театрі і в культурі не існує *genius loci*. Все подорожує, покидаючи свій оригінальний контекст і трансплантується. Не існує традицій, які тільки прив'язані до конкретного географічного місця, мови чи професії.

Те, що трапилося упродовж цього тижня, є цілком новим для мене і моїх друзів із театру "Одін". Але це нагадує нам смак, який ми вже знаємо. Щось подібне, – відчуття метаморфози, яка відбувається, але якій ми не можемо дати назви, – було

випробувано нами сімнадцять років тому, коли, після десяти років показу вистав за зачиненими дверима для кількох десятків глядачів, ми вирвалися на вулиці і площі південноіталійських сіл. І опісля ми побували в багатьох реґіонах планети, використовуючи театр як бартер. Я готовий був сказати: ми побували в центральних та ізольованих місцях. Але як би ти не крутив стрілку компаса, там є центр.

Тепер ми мандруємо в нашому домі. Справжні мандрівники дуже добре знають цей дослід: коли повертаєшся, відкривається новий світ.

Завтра актори театру "Одін" їдуть на нові гастролі: Копенгаґен. По суті, це нічим не відрізняється від гастролей у Польщу чи Бразилію. Нас заносить як близько, так і далеко. Сьогоднішнього вечора всі, хто працював над *Festuge*, зібралися в нашому театрі на прощальну вечерю. У таких ситуаціях, поміж чоловіками і жінками нашої професії, я відчуваю себе вдома, незалежно від того, де ми знаходимося. Ти також звернув на це увагу в своїй статті "Magnitudes of Performance" ("Важливості вистави"): лицедії різних культур знаходять і відчувають більшу спорідненість, зустрічаючись поміж собою, аніж зі своїми співвітчизниками.

Це театр міжкультурних зв'язків. І це міжкультурні зв'язки в театрі.

Дорогий Ричарде, я не прагну батьківщини, яка складається з якоїсь нації чи якогось міста. Я в це не вірю. Однак мені потрібна батьківщина. Ось чому, просто кажучи, я роблю театр.

Я повторюю запитання, яке ставив собі Жан Амері, один з найбільш космополітичних людей нашого часу: "Скільки країн потрібно людині?" Мені пощастило: моя батьківщина стала більшою. Не в значенні землі чи географії. А в значенні історії та людей.

Часто в розмові використовуються узагальнення, щоб прискорити спілкування. І я часом оповідаю про своє зацікавлення

індійським театром та тим внеском, який зробив танок *одіссі* в ІСТА, Міжнародну школу театральної антропології. Насправді, я співпрацюю не з танком *одіссі* чи індійським театром, а з Санджуктою Паніґрагі, яку я сприймаю як співвітчизницю. Подібно до того, тридцять років тому я відчув тотожність з дітьми школи *катакалі* "Каламандалам" у Черутуруті, які ввечері, перед заходом сонця, курили фіміам перед портретом засновника школи. Декого з цих дітей я зустрів через роки, як зрілих людей та сповнених лицедіїв. Вони пам'ятають мене, а я пам'ятаю їх такими, якими вони були тридцять років тому: слабких, з посмішкою – трохи хуліганською, трохи меланхолійною, і з їхніми великими очима, витренуваними вправами. Чому б мені не сприймати їх як співвітчизників?

Санджукта не є "індускою": вона – Санджукта. Після стількох років спільної праці, мені важко навіть думати про неї, як про індуску. Тільки коли вона часом, наче ненароком, нагадує мені, що я європеєць.

Як це назвати? Міжкультурними зв'язками? Гуманізмом? Культурою праці?

Це не просто любов до ближнього. Це потреба самопізнання.

Однієї ночі в Белладжо я попросив тебе дати визначення міжкультурних зв'язків. Ти відповів, що тобі не цікаво давати визначення, що ти віддаєш перевагу тому, щоб вони залишилися ґравітаційним полем, відкритою перспективою, чорною діркою. Ти усміхався, коли це казав. І до цієї усмішки я звертаюся зараз.

Боги не пішли геть. Ми є кораблями без екіпажу, неспокійними кораблями на темних потоках. Проте я вірю: тільки завдяки порівнянню себе з іншими, я можу встановити свій маршрут і свою ідентичність.

Мене цікавить особлива перспектива міжкультурних зв'язків: дослідження передвиражального рівня поведінки лицедія. Часом ти поділяєш моє зацікавлення. Ти кажеш, що як біолог ти згоден зі мною, але як політолог – ні. Часом ти стоїш пліч-о-пліч зі

мною в дослідженні цієї спільної землі, яка насичує корені різних практик лицедійства. Іншого разу, ти киваєш головою, віддаючи перевагу своєму улюбленому дослідженню, опису соціальних взаємодій.

На цьому “біологічному” рівні лицедія, в сфері імпульсів і контрімпульсів, *сатс*, фізичної і вокальної партитури, мій особистий пошук і мої особисті потреби стали політичними; вони переплелися з такими ж глибокими та невимовними потребами людей, які стали моїми побратимами. Тільки через навчання, як плавати в цих технічних водах, поверхня яких є холодною, вони стали “моїми” акторами, а я – “їхнім” режисером. І ми діяли разом, щось змінюючи навколо себе.

Коли ми говоримо про культуру, тобто про зв’язки, в центрі нашого дискурсу завжди предмет ідентичности.

Наша етнічна ідентичність встановилася історією. Ми не можемо її моделювати.

Особисту ідентичність кожний з нас вибудовує сам, тримаючи все в таємниці. Ми називаємо її “долею”.

Єдиний профіль, в якому ми можемо свідомо діяти як раціональні істоти, є профілем нашої професійної ідентичности.

Коли ми оглядаємося довкола себе і порівнюємо наше ремесло з технологією часів, або коли ми порівнюємо наше мале коло глядачів з авдиторією мас-медіа, ми відчуваємо себе архаїчними. Театр видається нам залишком інших часів.

Якщо ж ми порівняємо цей залишок, яким він є, з тими образами, які вже були, ми вжахнемося ще більше: ритуал – порожній.

Що таке “порожній ритуал”? Це той, який не має значень, якому притаманна відсутність цінностей, а часом той, який є низьким.

Порожнеча – це відсутність. Але це також потенційна можливість. Вона може бути темрявою щілини в крижині. Або ж непорушністю глибокого озера, яке подає несподівані знаки життя.

У вариві культури, в якому риплять, роз'єднуються або стають склеротичними старі кордони, театр не є ритуалом людей.

Але він може стати ритуалом людей.

Він не може залишатися в ізоляції. Він не може бути островом.

Кожний театр є частиною історичного і культурного контексту, з якого він не може вирватися. Водночас, театр може мати риси відмінности, свою власну енергію, за допомогою якої він перетворює на свій манір форми світу, частиною якого він є, відкриваючи наново і навіть перекручуючи їх.

Ми можемо сказати, що в театрі можуть зберегтися паростки бунту, відмови і опозиції. Можливо, достатньо згадати старий вислів: театр мусить бути дзеркалом. Але дзеркало це не тільки вистава. Дзеркало – це весь острів: чоловіки і жінки, які його культивують, їхні зв'язки, їхня відвага. Ян Котт нагадав нам про це кілька років тому в дискусії про театр та про один з недавніх політичних переворотів у Європі: дзеркало відтворює образ, але також і обертає його. Те, що справа, – в дзеркалі буде зліва. Світ можна перевернути з ніг на голову.

Щоб втілити ці можливості, треба уникати самоототожнення з сьогоденням.

У літаючих будинках, які я сконструював разом зі своїми побратимами з театру "Одін" та ІСТА, поселилися пращури, присутність яких є невидимою, але конкретною. Щоразу, коли виникає проблема, як зробити важкий крок чи знайти пояснення новій ситуації, – мої думки повертаються до того, а як Брехт поводив себе, а що сказав Арто, а як працювали актори в часи Ренесансу та в часи релігійних війн. Я думаю про Ополє і Москву, про Станіславського чи… Це правда, ті часи були іншими. Але наш час теж є "іншим", якщо ми порівняємо його з часами, за якими ми сумуємо.

Теперішнє складне і суперечливе. Воно загадкове. Коли ж ми приглянемося до нього, нам стане важко відірвати погляд. Ми захоплюємося і розгублюємося перед всім тим, що нам

слід побачити, обміркувати і оцінити. Час і покоління ще не зруйнували лабіринт, щоб надати йому контури пейзажу. Ми збиваємося спантелику, намагаючись зрозуміти, прийняти рішення і змінити простір нашого сьогодення. Немає навіть миті, щоб відвести свій погляд. Ось як ми привчаємося до духу нашого часу.

Коли я був в Ополє, Людвік Фляшен розповів мені історію. Він міг розказувати її мені, наприклад, щоразу, коли я над чимось працював. Не можна відірвати очей від того, що ненавидиш, так само, як не можна відірвати очей від того, що любиш. Бенвенуто Челліні говорить про те, як на вулицях Риму він, зазвичай, ніжно вдивлявся в обличчя свого смертельного ворога (якого він пізніше вбив), пожираючи його своїми очима, як молодий закоханий хлопець витріщається на красиву дівчину. Але не про Челліні розповідав мені Фляшен. Це була історія про голову і стіну.

Стіна загородила чоловікові дорогу. Він вдарив її головою, надіючись, що розіб'є. Він розбив свою голову, але не спинився. Він пробував знову і знову, осліплений полум'ям своєї злости і болю. Голова продовжувала бити, бити. Згодом не стало опору. Його голова перетворилася в стіну.

Минуле перебуває не за нами. Воно – над нами. Це те, що залишається на вертикальному рівні.

Історія, те минуле, яке нам відоме, є оповіддю про можливе. Вона дає нам змогу на мить побачити світ і театр такими, якими вони можуть бути. Наше незадоволення теперішнім живиться цим глибинним діалогом з тим, що минуло. Це незадоволення є тим, що ми називаємо "духовним життям".

Справжніми співрозмовниками, Ричарде, є мертві. Не мертві тіла, а невидимі присутності.

Міжкультурні зв'язки, що кидають мені виклик, є вертикальними зв'язками.

Евдженіо

Слова-тіні

Упродовж довгого часу я виконував одну з ролей, типових для нашої міжкультурної планети: людина, яка буває у найвіддаленіших місцях і на вулицях довкола свого дому, з наплічником на спині, окулярах на носі та нотатником у руці.

Зіжмакані нотатники, які висохли від поту східного і середземноморського літа в кишенях моїх джинсів. Пом'яті нотатники, переповнені непотрібними записами, дбайливо збереженими, містять у собі структуру слів, довкола яких це паперове каное діставало свою форму.

Моє дослідження театральної антропології почалося з вправ на переклад. Я запитав Гідео Кандзе, І Маде Пасек Темпо, Крішну Намбуріні, Цао Чунлін, Кацуко Азуму, І Маде Бандем, Санджукту Паніґрагі як вони перекладають на свої робочі мови такі слова, як "енергія", "ритм", "сила", "форма", "партитура". Я запитував Даріо Фо, Декру (через його учнів), Ґротовського, Франка Раме, Марію Касарес, Боба Вілсона, які слова вони використовують там, де ми, театр "Одін" і я, говоримо *сатс*.

І як перекласти *йо-га-к'ю* на мій досвід роботи.

Поняття різних робочих мов повільно стали крутитися, неначе чарівний ліхтар, і стали тінями одне одного. Врешті, вони швидко виокремилися і наклалися в окреслений єдиний рисунок.

Довгий час я запитував себе, чи це не було оптичною ілюзією, чи не проєктував я вже відоме на невідоме. Я мусів визнати очевидність того, що об'єктивною основою присутності лицедія був єдиний рисунок. Поза фантасмагорією розмаїтих образів перебував передвиражальний рівень, спільний для всіх.

Всі метелики є різними.

Кожна мова має своє власне слово для "метелика".

Однак ми можемо розпізнати те, що є спільним поміж словами "метелик", "мотиль", "папільйон", "чочо", "фарфала", "соммерфуґль", "маріпоза". Ми знаємо, як переходити від одного слова до іншого, ми знаємо, як перекладати.

Кожний артист театру є іншим.

Кожний використовує інші слова, інші метафори, інші естетичні та наукові орієнтації. Неподібні історії пливуть однією рікою.

Чи ми знаємо, як перекладати?

З одного боку, наука лицедія є сухою анатомією *біосу*, скелета-в-житті та тіла-в-житті. З іншого боку, це обізнаність у тому, як переміщатися поміж словами і за допомогою слів, змінювати і винаходити їх, тому що навіть розум повинен танцювати, від думки до думки, довкола рисунку дії.

> Особисто я повинен визнати, що ми не ухиляємося від "шарлатанських" формул. Все, що звучить незвично і магічно, стимулює уяву як актора, так і постановника.[7]

Так сказав мені Ґротовський тридцять років тому, в 1963 році. Чи була це самоіронія? Пропозиція поводитися зі словами, як з тінями, легкокрилими метеликами, які могли б винести нас на далекий шлях?

Деякі слова є стимулами. Але ми повинні бути обережними: стимул є паливом, він працює, коли горить. Стимул є чимось глибинно відмінним від опису та визначення. Перш за все, треба знати, як перетворити його на паливо.

Я був свідком того моменту, як в Театрі "13 рядів" були представлені перші вправи, які згодом розвинулися до "знаменитого тренінґу" театру лабораторії.[8]

Ґротовський працював над *Акрополісом* Виспянського. Він переніс дію в місце, протилежне тому, що пропонував автор: не на Вавелі, святині польської нації, а в святині винищення – Аушвіцу. Завжди існує відстань поміж намірами режисера і реальністю, яку представляють лицедії. Під час репетицій Ґротовському не сподобалось одне з облич акторки, яка показувала надлишок експресивности. Він думав приховати це за маскою, але це рішення не спрацювало. Тоді він спробував трансформувати безпосередньо саме обличчя в маску, постійно утримуючи один і той самий вираз. Він виправдав це створенням

заціплених облич “мусульман”, як називали тих в’язнів Аушвіца, що мали найменші шанси вижити.

Це було хороше рішення! Він застосував його до всіх акторів. У цій постановці обличчя всіх акторів утримували вираз флеґматичности, всупереч жахові ситуації. Порожнеча їхніх облич була в контрасті з живістю їхніх тіл, які були скомпоновані в деталізований рисунок рухів поміж танцем і акробатикою, нестабільною основою яких були незґрабні великі черевики, які вони носили.

Актори готували себе до цієї дії щоденними вправами, які не відрізнялися від гімнастики. У календарний план роботи були також включені вправи для голосу, вправи з традиційної пластики, пантоміми та деякі позиції з йоги. В цій суміші “тренінґ” почав викристалізовуватися і розвиватися, звільнившись згодом від функціональних та епізодичних цілей, які його породили.

За межами репетиційного залу Ґротовський використовував такі слова, як “святий актор”, “транс”, “самозаглиблення” або образ актора-шамана. На практиці він постійно використовував оксиморон, співіснування протилежностей, протиріччя в поняттях, які втілені у тілі актора. Він переклав постулати сучасної поезії у фізичні дії.

Насправді, він творив *просторову* поезію.

Слово “поезія” спонукає до багатьох асоціацій, які підтверджуються в словниках. Поезія = ідеалізм, краса, ґрація, натхнення, гармонія, ліризм, які не можна виразити такими висловами, як “поезія природи”, “поезія моря”. Але коли поет Антонен Арто став актором, він визначив сценічне мистецтво як “просторову поезію” (“*poésie dans l’espace*”). Подібно до тих, хто знав, як використовувати техніку “кування слова”, він говорить про конкретні способи дії. Він пише:

> Ця фізична мова [...], ця тверда матеріальна мова [...] [театру] складається з усього, що наповнює сцену, всього, що можна показати і виразити на сцені, призначена передусім

звертатися до почуттів, замість звертання до розуму, подібно до розмовної мови.

Він стверджує:

> Ця мова, створена для почуттів, повинна спершу турбуватися про задоволення почуттів. Це не вберегло б її від подальшого підсилення розумового ефекту на всіх можливих рівнях і по всіх лініях. Це дало б змогу поезії зайняти місце словесної поезії.

Сьогодні ми б використали поняття "перформативний текст". Фактично, Арто вимагає, щоб кожний засіб виразности, який використовується на сцені (танок, пластика, пантоміма, дикція, сценографія, світло, музика, костюми...) досягнув своєї ефективности. Але, крім того, там має бути

> [...] своєрідна іронічна поезія, яка виникає від способу, як одні [засоби виразности] поєднуються з іншими засобами виразности. Легко прослідкувати за результатом цих поєднань, їхній взаємодій та їхньої взаємовиключної діяльности.[9]

На початку двадцятих років Арто працював актором театру "Ательє" Шарля Дюллена. Як керівний принцип для акторських імпровізацій там були вибрані вірші і теоретичні статті Едґара По. Разом з По, іншими "майстрами" були японські художники. У поезії першого та образах останніх можна було розгледіти обізнаність у мистецтві виокремлення деталей, підпорядкуванні їх опозиційним напруженням, у вийманні їх з повсякденного контексту.[10]

Арто (як і Дюллен, як Мейєрхольд... як Ґротовський) часто говорив про магію актора.

Едгар По, Бодлер, Рембо і Маллярме також говорили про "магію", "чари" або "чаклунство". Але вони не мали на увазі щось невизначене. Вони узалежнювали ефективність від точности.

Витончена ефективність фрази чи образу, – казали вони, – не стільки пов'язана з тим, що ця фраза чи образ представляють і пропонують, скільки з точністю, з якою складені її відрізки.

Починаючи з По, поети анатомували мистецтво деформації, несподіванки, раптової зміни напрямів, контрастів, протиріч, оксиморона. Вони представили принципи нелінійного монтажу, мистецтво розкладання і поновного створення фраз у надповсякденному вимірі. "Слова, які я використовую, – писав Поль Клодель у вірші, – є щоденними словами, але зовсім не тими самими."

Без сумніву, це *просторова поезія*, надповсякденна техніка лицедія, а передвиражальна поведінка є розмаїтими способами представлення тої самої реальности, яка, однак, проєктує інші тіні.

Чи є тоді Арто таким, як Ґротовський? А Ґротовський таким як Мейєрхольд? І чи тих самих способів дії стосується "танок", "ґротеск" і "біомеханіка", назви яких ми вже стільки разів повторювали?

Так, "танок", "ґротеск" і "біомеханіка" є синонімами, подібно до того, як "жорстокість", "життя", "необхідність" та "безперервна еманація, в якій немає нічого зафіксованого", були синонімами для Арто, згідно з його словами-тінями.

Для Мейєрхольда танок, ґротеск та біомеханіка не були трьома різними стадіями його артистичного розвитку. Вони були трьома стимулюючими шляхами звертання в різний час до аналітичної роботи над *знаком отказа* ("знаком відмови"), над ритмом і темпом, над *ракурсами*, над *передгрою*, на принципах точности та спотворення рисунку рухів.

Скажу ще раз: відмінності поміж результатами та стилями різних майстрів, докази яких стали вантажем цього паперового каное, є гігантськими. Пролити світло на приховану елементарну морфологію, спільну для багатьох лицедіїв, не означає поєднати їх в унікальну та універсальну ідею театру як такого.

Ризик, на який наштовхується антропологія театру, полягає не у встановленні однорідности джерел. Це те, що історики

називають професійною деформацією, яка захоплює дослідника, коли той притримується наукової теорії чи ідеології, пристосовуючи її до кожного явища, вимірюючи його тими самим схемами, завжди досягаючи тих самих результатів, оманливо додаючи підтвердження до підтвердження.

Головний ризик антропології театру – її читачі, якщо вони спробують надати надмірної ваги крилам і тіням мінливих слів. І в число тих читачів повинен бути включений той, хто написав цю книгу. Особливо існує ризик, що надмірної ваги набудуть ті слова, які представляють граничний діапазон можливостей. Уявімо собі чорно-білий фільм. Чисто чорний важко помітити так, як і чисто білий; цей фільм є симфонією сірого. І все ж буде правильним назвати його чорно-білим, тому що це межі широкої гами. Як спосіб вказівки, за допомогою понять, існування гами можливостей, бажано підкреслювати крайнощами: *лас'я* і *тандава*, теплий лицедій та холодний лицедій, ототожнення і очуження, Анімус і Аніма, лицедії з Північного полюса і лицедії з Південного полюса, *керас* і *маніс*, інтроверсія і екстраверсія. *Наполягання на крайностях полегшує ясність пояснення, а не практичну ефективність.* У робочій ситуації протилежні полюси слід розглядати як межі широкої території, яку треба дослідити. Інакше результатом буде чиста механіка. Потрібно працювати не над крайностями, а над діапазоном нюансів, які лежать поміж ними. Тіло-життя є питанням нюансів.

Часом я уявляв собі антропологію театру як опис азбуки, щось елементарно практичне, що призводить до виконання. Часом вона мені уявлялася як дорога, викладена словами, але якою учень може вийти за межі слів і тіней аж до осердя, аналогічного досвіду. Чи можна два образи накласти один на одний? Чи може азбука бути ниткою Аріадни?

Срібний кінь. Тиждень роботи

Звичайно я ніколи так не працюю. Я вибираю опис цього тижня, бо трапилося щось, що примусило мене викласти все на

папері, і тому що ситуація була аномальною: моїми ефемерними учнями були не актори, а танцівники і хореографи.[11]

Ще більше слів, жодне з яких я не кажу своїм акторам з театру "Одін" або не використовую під час публічних виступів на теми техніки і театру. За зачиненими дверима робочого простору слова вилітають з особливою інтенсивністю, створюють вузли, які, здається, не можна ні розв'язати, ні розрубати. І саме такими вони були у *той* момент.

У робочому просторі треба створити мову. Мову, яка відштовхується від ситуації, частину ніякої системи, ніякої теорії. Автохтонну і побіжну мову.

Догматичне повторення термінів антропології театру може ввести в оману і бути небезпечним. Але повторення слів "Срібний кінь" могло б викликати лише посмішку.

Тоді чому вони тут? І чому вони завершують цю книгу?

Сама мова, яка для тебе, серйозний читачу, повинна здаватися "ліричною", "емоційною", "суґестивною", і, яка навіть може відштовхувати, насправді є мовою, яка втікає від заготовлених визначень, які збільшують спантеличення, затінюючи мову екраном оманливої точности.

Ми не пишемо "поезію". Поезія є "просторовою".

Понеділок

Вас вчили не говорити, коли ви танцюєте. Прислухаємося тоді до автора, Роберта Луїса Стівенсона:

> Мотивом і кінцем будь-якого мистецтва взагалі є створення зразка; це може бути зразок кольору, звуку, мінливих стосунків, геометричних фігур або ж імітації ліній; але все ще зразком. [...] Істинною справою літератора є заплітання і ткання власного значення, яке виникає саме в собі; так, щоб кожне речення через послідовні фрази спершу стало вузлом, а потім, після моменту притримання значення, стало рішучим і ясним. У кожному належно вибудуваному реченні

повинен зберігатися цей вузол або перешкода, так щоб нас (витончено) привело до передбачення, до очікування, а потім привітання послідовних фраз. Можна збільшити задоволення через елемент несподіванки. [...] Одне правило повинно бути безмежно різноманітним; зацікавити, розчарувати, здивувати, але все ж таки задовольнити. [...] Стиль є синтетичним.

І митець, який шукає, так би мовити, орієнтир у тканні, береться за два чи більше елементи або два чи більше погляди на предмет; комбінує, переплітає і протиставляє їх. [...]

Отож, тканина або зразок: тканина, яка водночас є чутливою і логічною [...].[12]

Завдання: Приготувати сцену на тему *Темні руки забуття.*

Коментар: *Від крові*
до шкіри
до барви

Ті з вас, хто робив цю сцену сидячи, будуть робити її знову, але стоячи. Ті ж з вас, хто приготував сцену стоячи, знову ж таки, будуть робити її сидячи. Мета цієї вправи полягає у тому, щоб зберегти *кров*, змінюючи в просторі *шкіру*. Потрібно запобігти згущенню *крови*, коли відбувається зміна. *Кров* є внутрішнім двигуном, мотивацією, особистим образом, невидимим. *Шкіра* є її видимим виявом, дією в просторі. У практичному розумінні, я прошу, щоб ви знайшли еквівалент кожної дії з першої сцени і показали її в іншій ситуації. Вміння створити еквівалентність при збереженні тієї самої *крови* є першою ознакою вашого ремесла.

Завдання: Тепер ми маємо послідовність дій, яка втілюється двома способами, але з однаковим внутрішнім потоком: з однією

кров'ю (мотивація) і двома *шкірами* (форма). Тепер візьміть дії обох *шкір* і поєднайте їх у послідовність, яка дасть вам змогу чіткіше виявити густоту *крови*.

Коментар: *Бути в житті*
кроком?
пульсом?
образом?

У людському організмі найдрібнішою живою частинкою є клітина. А в танці? В танці найменшою частинкою є дія.

Потрібно дати функціональне визначення дії, щоб воно могло нам допомагати в нашій повсякденній роботі. Під акцією ми маємо на увазі *те, що змінює мене і сприйняття мене глядачем*. Що повинне змінитися, так це м'язовий тонус усього мого тіла. Ця зміна заанґажовує хребет, де народжується імпульс до дії.

Коли це трапляється, то відбувається зміна рівноваги і тиску ніг на підлогу. Якщо я рухаю своєю рукою і починаю свій рух від ліктя, цей рух не змінить тонусу всього мого тіла. Це жест. І тільки ліктевий суглоб виконує всю роботу. Якщо я роблю те саме, але намагаюся штовхнути когось, хто чинить мені опір, тоді починає грати хребет, а ноги чинять тиск донизу. Це є зміна тонусу. Це є дія.

Завдання: Трансформувати все, що в попередньому уривку було тільки жестом та зайвим рухом.

Коментар: *Над*
і під
морем

Я зауважив дві тенденції: ви дієте як морські потоки, сховані під поверхнею моря, або ж ви рухаєтеся, як хвилі.

Завдання: Ті, хто належить до різновиду підводних потоків, тепер будуть працювати, збільшивши у три рази ритм. Ті, хто належить до поверхневих потоків, повинні відмовитися від свого ритму, в три рази сповільнивши його.

Коментар: *Там є дихання / перехід знайоме...*

Коли хтось працює повільно, це призводить до втрати дихання ритму. Все стає однорідним, монотонним. Дихання ритму є безперервним чергуванням – вдих, видих – безперервною та асиметричною зміною, відчутною у кожній *клітині-дії* уривка.

НЕБЕЗПЕКА! Існує один тип плавности, яка є постійним чергуванням, зміною, диханням, і, яка захищає індивідуальний профіль, тонізуючий, мелодичний контур кожної дії. Існує інший тип текучости, яка є монотонною і має консистенцію згущеного молока. Ця остання текучість замість того, щоб тримати увагу глядача наготові, присипляє її.

Таємниця "ритму-в-житті", подібно до морських хвиль, листків на вітрі, вогню пожежі, криється в паузах, які є не статичними зупинками, а динамічними приготуваннями, переходами, змінами однієї дії на іншу. Одна дія закінчується і на долю секунди призупиняється, і водночас вона змінює імпульс для наступної дії.

Коли пауза-перехід втрачає своє притримане пульсування, готове продовжувати дію, вона згущується і вмирає. Динамічний перехід стає статичною паузою.

Цілісність людини складається із взаємозалежности поміж невидимим і видимим.

Невидимим є психічний, ментальний процес.

Видимим – його фізичний прояв.

Щоразу, коли я про щось думаю, навіть не усвідомлюючи цього, моя думка відбивається на моєму м'язевому тонусі.

НЕБЕЗПЕКА! Взагалі, танцівники чи актори знають дуже добре, якими будуть їхні наступні дії. *Під час виконання однієї дії, вони вже думають про наступну і ментально випереджують її. Автоматично це відбивається на фізичному процесі, який впливає на їхню динаміку і сприймається кінестетичним почуттям глядача.* Тепер ми можемо зрозуміти, чому часто лицедієві не вдається стимулювати нашу увагу: тому що на сенсорному рівні ми передбачаємо те, що лицедій тільки збирається робити.

Лицедій повинен виконувати дію, заперечуючи її.

Виконувати дію, заперечуючи її, означає відкривати в ній безкінечне число варіацій. Тоді ви змушені бути всередині дії на один відсоток з тим, щоб наступна дія народилася як несподіванка для глядача і для вас самих.

Завдання: Повторіть ту саму послідовність рухів, заперечуючи їх. Щоб досягнути несподіванки, ви мусите здивувати себе. Зробіть так, щоб дія трапилася на секунду раніше або пізніше, до того, як можна було б очікувати на її виконання.

Коментар: *Перетворення прози в поезію...*

Якщо я візьму кульку, наповнену повітрям, і зменшу на третину її розміри, тим самим я збільшу її внутрішню напругу. Ви також можете зменшувати в розмірах свої дії і водночас збільшувати напруження в *крові*. Ви можете “поглинати” свою дію аж до набування нерухомости, однак, при збереженні імпульсу, який моделює її в просторі. В етології це можна було б назвати “рухом наміру”: хтось сідає, готовий встати.

Лицедії можуть зменшити дію до її суті, її імпульсу. Вони знають, як викристалізувати кожний її відрізок, зберігаючи тільки суттєві дії, відпрацьовуючи їх фаза за фазою, перетворюючи – за літературними термінами – прозу в поезію.

Завдання: Спробуйте поглинуте наполовину дії попередньої послідовности.

Коментар: *Присутність клітин чи чаклунство мозаїки*

Коли ми бачимо живий організм, ми відчуваємо його у всій його цілісності. Але ця цілісність має різні рівні організації. Поряд з присутністю в тілі людини рівня організації клітин, молекул та органів, у ньому також присутні три відмінних рівні організації сценічної ситуації.

Перший – *рівень дії, яка є*. Як жива клітина.

Другий – *рівень дії у зв'язках*, який не обов'язково значить щось для глядача.

Третій рівень, *дія в контексті*, – є рівнем цілісности, який розвиває різноманітні функції та значення.

Робота, яку ми робили дотепер, відповідає першому рівневі, рівню *дії, якою вона є*, без будь-яких зв'язків із контекстом. Це рівень присутности чи передвиражальности. Це основа другого (дії у зв'язках) та третього рівнів (дії в контексті), які поновно пробуджують енергію глядача в формі образів, роздумів, емоційних реакцій.

Завдання: Робота над першим рівнем – *акцією, яка є*. Повторити ориґінальну послідовність дій *Темні руки забуття*, використовуючи всі принципи, які ми визначили.

Коментар: *Діалог барв і крови...*

Коли дії одного лицедія вступають у контакт з діями іншого, народжуються зв'язки. Тут логіка подібна до діалогу: дія і відреагування. Я говорю, хтось слухає мене (динамічно виконує дію слухання) і потім реагує, тобто відповідає, і тепер я слухаю. Це чергування або діалог динаміки призводить до

того, що глядач насичує його потенційними можливостями виразности.

Два лицедії, кожний зі своєю власною послідовністю дій, можуть притримуватися принципу діалогу, зосередивши свою увагу над збереженням внутрішнього напруження *крови* (мотивація) та стислістю *шкіри* (форма), зберігаючи динамічний ритм дії/ відреагування без надавання значень діям/ відреагуванням.

Завдання: Робота в парах над другим рівнем організації – *зв'язками*. Кожний танцівник, виконуючи свою власну послідовність дії, повинен встановити зв'язки з партнером. Ці зв'язки не повинні що-небудь виражати або значити. Просто треба зберігати логіку діалогу: я кажу (роблю), а інший сприймає (слухає, реагує навіть не рухаючись).

Коментар: *Поміж видимим*
і невидимим...

НЕБЕЗПЕКА! Ваша *шкіра* (форма) змінюється і ваша дія втрачає внутрішню напругу. Ви втрачаєте *кров*, втрачаєте точність. Інертні паузи вбивають динаміку дії/відреагування.

Паузи-переходи, змінюючи первісну динаміку індивідуальної послідовности дії, створюють нову динаміку, нову плинність/ зміну. Зв'язки, які виникають від випадкової зустрічі двох індивідуальних послідовностей дій, викликають асоціації в розумі першого глядача (хореографа чи режисера), який починає інтерпретувати те, що він бачить і надавати цьому значення. Лицедій працює, маніпулюючи двома паралельними орбітами: одна невидима, *кров* (образи, ритми, звуки, поняття, відчуття), а інша зовнішня, яка з точністю моделює дії, поглинає і розширює їх, розплутуючи нитку вибраної теми.

Завдання: Відпрацюйте випадкові зустрічі, які у вас виникли, і виправдайте їх темою, яку кожна пара повинна вибрати для себе сама.

Науково-популярне видання

Евдженіо Барба
ПАПЕРОВЕ КАНОЕ

Переклав з англійської
Микола Шкарабан

Редактор
Зоряна Рибчинська

Художньо-технічний редактор
Соломія Лобода

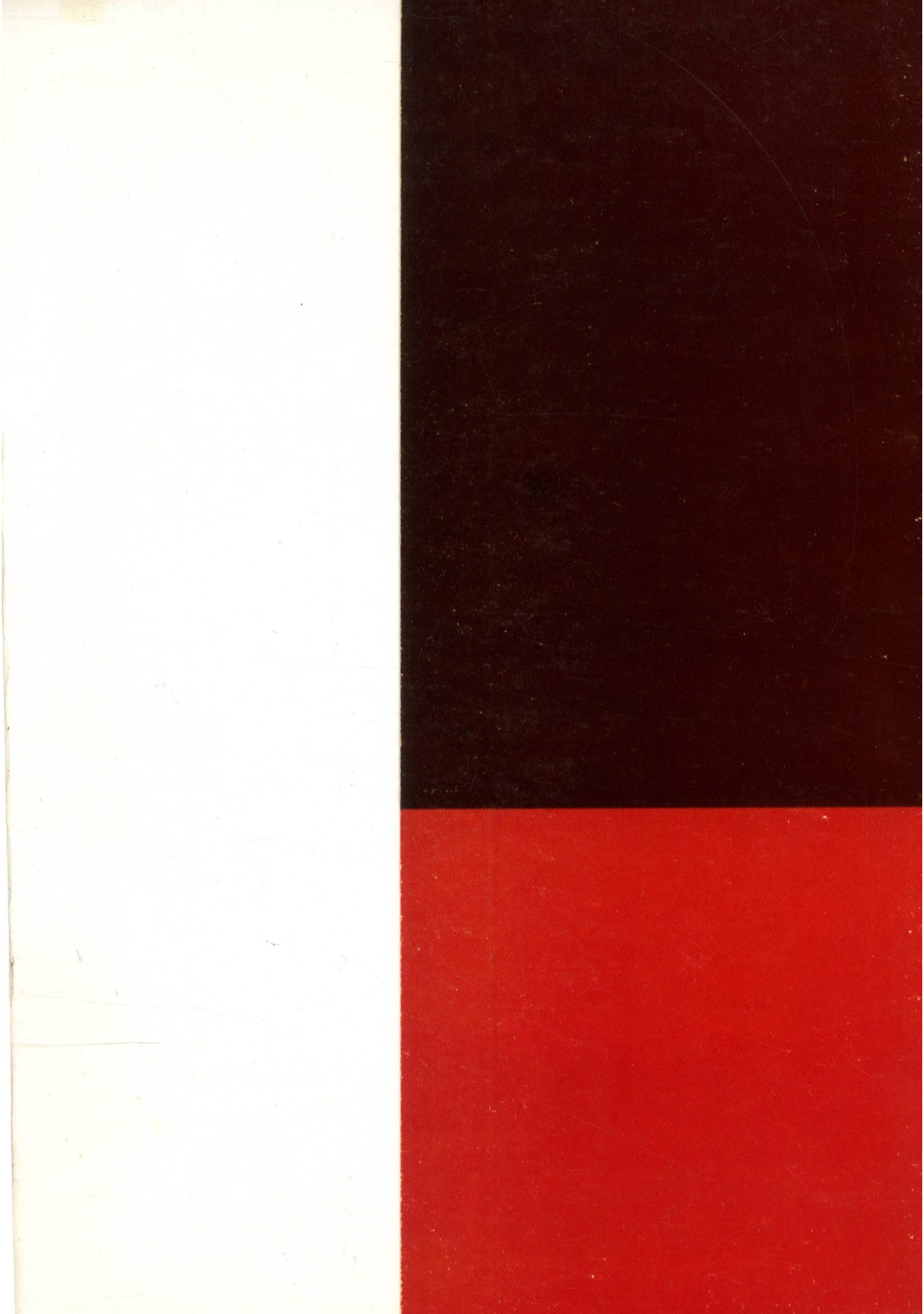
Коректор
Анна-Марія Волосацька

Центр гуманітарних досліджень
Львівського національного університету
імені Івана Франка
79602 Львів, вул. Університетська, 1, кім. 208

Видавництво *«Літопис»*
79067 Львів, а/с 5620
kms@litech.lviv.ua

Здано на складання 23. 01. 2001
Підп. до друку 09. 02. 2001.
Формат 60x84/16
Папір офсетн. №1.
Офсетний друк.

Віддруковано з готових діапозитивів
у Жовківській друкарні
видавництва Отців Василіян «Місіонер»
80300 м. Жовква, вул. Василіянська, 8
Зам №146



Коментар: *Поміж вірністю і зрадою*

Зовсім не тема робить сцену артистично живою, а її структура, свідома організація її різноманітних рівнів.

У ваших сценах присутні “суґестивні” фраґменти, поєднані зі стереотипними елементами. Ці “суґестивні” фраґменти складаються з відпрацьованих дій, кожна з яких має свій власний контур, вібрацію, які стимулюють моє сприйняття як глядача і спричиняють виникнення в мені процесу пояснення, який є моїм особистим творенням.

Стереотипні елементи є наслідком узагальнених відчуттів при нестачі нюансів, скупим на деталі і створеним за допомогою раніше освоєних технічних схем.

НЕБЕЗПЕКА! *Уникайте абстрактних назв і тем*, які задовольняють почуття, але не диктують точних дій. Наприклад, однією з ваших назв була “Сила”. Не існує такої речі як сила взагалі. Є дванадцятилітній хлопчик, білявий і повний, як херувим, який тримає в руках горобця, прив’язаного за лапку ниткою. Він примушує його летіти і притримує його з точним імпульсом, щиро сміючись. Він танцює, стоячи на кріслі, захоплюючись теплом пташки, її м’яким пір’ям, тому що йому це подобається, і його смердюче дихання (він не почистив свої зуби) душить пташку.

НЕБЕЗПЕКА! *Зрадити дії*. Якщо в цьому процесі відпрацювання, ви не захищатимете свої дії, якщо ви не будете вірними тому, що дає їм змогу дихати, вашій *крові*, – тоді ви станете іграшкою в руках хореографа чи режисера. Ви станете найманим робітником, який тільки виконує, а не ремісниками/ митцями, які оживлюють свої дії, заперечуючи їх.

Вівторок

Завдання: Створити трихвилинний епізод. Його назва *Срібний кінь*. Не обманюйте себе очевидним значенням. Заглибтеся в

криницю можливих значень і докопайтеся до своєї власної правди, викликаної цією назвою. Можливо, вона подібна до кентавра або закоханого, який так називає свою любов, до шеньянського воїна, чиїм є це ім'я, до алкоголіка і пляшки віскі "Білий кінь" чи до самотности поета, який чекає на Пегаса, який дасть йому натхнення.

Коментар: *Вузол*
світла...

Коли ми говоримо про текст, нам одразу спадають на думку написані слова. Але уривок зі Стівенсона, який ми читали першого дня, приводить нас до походження цього терміну: текст як структура, як тканина, як результат переплетення, ткання чітких кольорових ниток і гетероґенних матеріалів.

Переплетення слів на папері призводить до "письмового тексту": до вірша, роману, п'єси. Сплетені воєдино дії є словами (в їхньому логічному та сонорному аспектах), фізичними діями, зв'язками, переміною світла, фраґментами музики, різноманітними способами використання костюмів, близькістю чи віддаленістю глядачів.

Майстер Стівенсон дає нам винятково важливу пораду, як збагатити "почуттєвий і логічний текст": створити дві або більше різних перспектив розвитку теми, з якою ми маємо справу, і переходити від однієї до іншої, змінюючи погляди та напруження. Додатковий потік, який перетворює *лінійну течію* "оповіді", "представлення". Як річка, рукав якої відділяється, а потім повертається, яка розширюється в озеро, а потім різко переходить у водоспад. Як картини Пікассо, зіткані з ниток ліній і кольорів, які перестрибують з однієї перспективи на іншу.

Завдання: Тепер ми будемо працювати над третім рівнем, *дій у контексті*. Візьміть фраґмент *Срібний кінь* і переробіть його, використовуючи два і більше погляди, перестрибуючи від одного

до іншого, викристалізовуючи і збільшуючи численні варіації та нюанси, деталі та мікроритми "чуттєвого і логічного тексту".

Коментар: *Тканина*
стрибків...

Точність тонізуючих змін лицедія і стрибків його енергії дає глядачеві досвід живого досвіду та проєктує на нього розмаїття інтерпретацій.

У процесі створення цього тексту/тканини ми можемо використати "помилки" і невпевненості, які раптово виникають, так само, як і беззаперечні факти, яких ми свідомо шукаємо. Треба розвивати вміння поєднувати "помилки", непорозуміння, випадкові коментарі та реакції в "чуттєвий і логічний текст".

Завдання: Працюйте над своїм *Срібним Конем*, контролюючи його і, водночас, даючи йому змогу стати диким. Контролюйте його, вибираючи дії, виліплюючи їх, очищаючи їх, відкидаючи те, що непотрібно. Перетворіть його в дику тварину, яка б межувала то з однією перспективою, то з іншою, з передбачуваним і несподіваним, очевидним і парадоксальним.

Коментар: *Мова*
вірности...

Я можу сказати англійською мовою: "Я народився в маленькому селі". Коли б я хотів перекласти ці слова на іншу мову, я мусив би зберегти їхню *кров* (їхню внутрішню логіку), навіть якщо зміниться зовнішня форма.

Англійською: "I was born in a small village".

Італійською: "*Sono nato in un paesino*".

Ми переклали одну мову на іншу, шукаючи тотожностей. Притримуючись логіки перекладу, можна сказати, що існує мова "ступнів", яка відрізняється від мови "рук" чи мови "корпусу".

Кожна дія – це точно змодельований вузол енергій, який може мати своє тотожне значення в іншій мові.

Завдання: Перекладіть дії *Срібного коня* на "мову ступнів". Кожна дія епізоду повинна переміститися на відповідний крок у згоді з ритмом і динамікою оригінальної дії.

Коментар: *Мова*
у просторі...

Ви рухалися в просторі згідно з динамічним фраґментом, в якому кожний крок відрізняється від іншого так, як одне слово в реченні відрізняється від іншого. Ви винайшли танок: танго-рок *Срібний кінь*.

Завдання: Виконайте цей фраґмент під музику. Зверніть увагу на особливий профіль кожного кроку. Ви повинні встановити стосунки з вашим партнером (у цьому випадку, з музикою), зберігаючи *динаміку* та *малюнок* кроків, які ви створили.

Коментар: *Мова*
в небезпеці...

Ви не зможете створити тотожні значення чи "перекласти" епізод, якщо ви спочатку цілком не асимілюєтеся з ним.

НЕБЕЗПЕКА! Коли ви переходите від однієї мови до іншої, дія схильна втрачати точність, її особливий тонус деформується, вона стає порожнім рухом, кінестетичною амебою. Імпровізація виконує свою функцію, якщо може бути повторена з усіма деталями з тим, щоб їх можна було відпрацювати. Навіть коли вона зазнає великих змін, дія повинна мати в собі те, що робить її живою: *кров*, мотивацію, ритм, невидиму, внутрішню логіку.

Завдання: Перекладіть *Срібного коня* в мову "руки-кисті пальців". Не перетворюйтеся в полісменів, які керують рухом автомобілів. Уникайте рухів, які починаються з суглобів. Працюйте над точністю, шукаючи відповідний м'язовий тонус оригінальної дії.

Коментар: *Безперервне*
тремтіння життя...

Я дивлюся на ваші руки і пальці і думаю про маріонетки. У театрі та в танці руки і пальці часто затиснені неорганічними напруженнями і не виявляють точних імпульсів. Кожна дія повинна вибудовувати лабіринт багаточисленних напружень у кожній частині вашого тіла. Я не бачу цього, коли дивлюся на ваші руки.

Тіло-життя – це поліфонія напружень, пов'язаних невидимою, внутрішньою послідовністю.

Завдання: Перекладіть *Срібного коня* на мову "тулуба". Глядач повинен відчути безперервний потік абсорбованих дій, напружених зв'язків, імпульсів, "рухів наміру", так як ми це відчуваємо в безруких скульптурах Родена.

Коментар: *Без текучости*
заспаного молока...

Діяти в театрі – означає втручатися в час і простір, щоб змінити їх і змінитися самому. Імпульс до дії, тобто "рух наміру", починається в хребті. Енергія, потрібна для втілення точних дій, концентрується в тулубі і притримується як імпульс. Дії народжуються тут. Можна побачити, як діють лицедії, навіть коли їхні торси чинять мініатюрну дію. Руки, кисті і пальці розширюються, чекаючи на втручання. Кожна клітина цієї "тканини-життя", кожна частина епізоду-мозаїки має свій особливий заряд енергії.

Завдання: Виберіть одне втілення *Срібного коня* і відпрацюйте кожний з порухів енергії, які об'єднують все в одну дію. Спробуйте досягнути текучости, яка відрізняється від того, що могло б народитися спонтанно. Не забувайте про *кров*.

Коментар: *Не стіни*
із цементу, а...
мелодії
ваших температур

Я не хочу побачити танок. Я хочу побачити театр. Я хочу зіткнутися віч-на-віч з тим, що є "життєвим" і що відбивається відлунням і тишею. Я спостерігаю за вами, – не дивлячись на вашу витончену техніку, ви залишаєтеся подібними до цементної стіни. У вашій роботі мені бракує дзеркала, в яке я можу увійти, як Аліса, де я можу зіткнутися із всесвітом вашого досвіду і мого.

Я захоплююся вами. Я бачу роки дисципліни, посвячення і дослідження вашої віртуозности. Але я не чую ваших мелодій, тому що я не можу знайти жодних нюансів, деталей, мікроритмів.

Коли ви творите послідовність дій, ви повинні захищати її, як щойно народжену дитину, яку можна поранити щонайменшим рухом. Ви повинні бути свідомі того, що існує два типи напруження: одне допомагає життю, а інше його душить. Часом, ваші дії надто швидкі і порушують переходи. Ви створюєте враження надлишкової та невмотивованої сили. Ваші дії є *байдужими*.

Мистецький процес є процесом вибору. Глядачі можуть розуміти або не розуміти логіку ваших дій, але вони повинні чуттєво перейнятися ними. Ця логіка повинна закорінитися в вашому внутрішньому просторі/часі. Ці корені, ці зв'язки, з якими поєднані ваші дії, "індивідуалізують" те, що є технічним і виявляє мелодію вашої температури. Це найневловиміші напруження кожної дії, які виявляють характер, біографію, ностальгію.

Наш перший обов'язок, як соціальних істот і професіоналів, – навчитися бачити, уникати самоосліплення поверхневим і виявляти приховані сили.

Середа

Завдання: Заспівайте пісню, яка для вас є дорогою.

Коментар: *Хто загубив*
свою душу?

Потік нашої енергії, як фізичний і ментальний процес, матеріалізується в дії мовлення і співання. Подібно до фізичних дій, існують і вокальні дії. Наше "тіло-життя" виявляє себе через пісню. Є люди, які вірять, що душа знаходиться в гортані: отже, ті, хто не може співати, втратили свої душі.

Завдання: Перекладіть фізичні дії *Срібного коня* на вокальні дії. Знайдіть еквівалент тонусу фізичних дій у тоні пісень. Уникайте інертних пауз. Пауза/тиша є переходом у безперервному процесі *біосу*. Виконуйте вокальну дію усім своїм тілом, так як при фізичних діях. Ви повинні співати своєю печінкою і своїми кишками, своїми геніталіями і своїм хребтом. Коли ви будете співати, ще раз відчуйте всі напруження, нехай і менші, *Срібного коня*.

Коментар: *Хто загубив*
своїх предків?

НЕБЕЗПЕКА! Для тих з вас, хто говорив або співав нерідною мовою: мова пов'язана з емоційною системою. Щойно народжена дитина рухається згідно з ритмом мови, якою говорять її батьки. Отже, наш динамічний характер, наша "живучість", наш спосіб поведінки пов'язаний з ритмом мови, якою ми говоримо. Коли в особи або в людей забрати мову, в них

ампутується невід'ємна частина емоційної поведінки, яка міститься в мовленні і спів.

Будь-яка фізична дія має еквівалент вокальної дії. Точність є суттєвою для них обох. Завжди існує спокуса змінити, створити варіації, тобто, зімпровізувати. Кожна людина може імпровізувати. Це частина людського вміння пристосовуватися.

Однак, набагато важче повторити кожну тисячну варіацію численних фізичних і вокальних дій під час імпровізації, зберігаючи ту саму *кров*; відтворити її точно і безпосередньо та оживити її так, начебто кожна дія була новою і несподіваною для нас. У цьому ремесло лицедія: створити структуру, до якої була б прикута увага глядача, і яку можна буде повторити з усією міццю його *крови* упродовж місяців і років, щоночі.

Завдання: Реагуйте своєю піснею на прості та точні рухи моєї руки, коли я підніматиму її, рухатиму її звивисто, повільно, з силою, м'яко. Ідіть зі своєю піснею за мною: начебто я був вашим провідником.

Коментар: *Виспівування місця,*
зустрічі в ньому,
і я перетворююся…

Таємниця нашої роботи не в дії, а в реакції. Вокальні дії є реакціями. Сучасні композитори використовують плями, грубі ескізи, пересічені лінії, абстрактні знаки як "ноти" у своїх партитурах. Виконавець не зчитує (виспівує) зрозумілі йому ноти, а реагує голосом на ці ґрафічні стимули.

Одна співачка якось пояснювала мені, що її головною вправою було "виспівування місця". Голос підсилюється, аж поки не досягне стіни, а потім повертається назад. Він рухається по підлозі, піднімається до стелі, балансує, як канатоходець, на електричних дротах, спочиває на вікні, вистрибує геть. І все це за допомогою пісні або тексту.

Коли хтось співає або говорить написаний текст, він стає полотном звуків. Це безперервний потік енергії, яка не зважає ні на крапки, ні на коми, ці звичайні паузи, які використовуються в письмі, і, які не існують при мовленні: у розмові ми тільки робимо паузу/перехід, тобто вдих. Важливо, щоб звичаї письмового тексту не душили органічного процесу мовлення. Суттєво, захистити його потік, полотно звуків і оживити його вокальними діями *без намагання виразити що-небудь*.

Фізичні дії *Срібного коня* можна перетворити в вокальні дії: розкидані темні хмари, горіння білого сонця, гра дельфінів, танок ведмедів, руки, які очищають землю і копають вглиб, туди, де гаряча, м'яка, кругла темрява.

НЕБЕЗПЕКА! Ви симулюєте фізичні дії, які супроводжують вокальні дії, занадто жестикулюєте, спотворюєте м'язи обличчя і рота, постійно рухаєтеся без належної уваги до імпульсу дії. Голос повинен виходити з живота/рота, від шиї/рота, від тіла/рота, а не тільки від обличчя/рота.

Завдання: Вокальні дії можуть бути поглинутими так само, як і фізичні дії. Енергія притримується, аж поки голос не стане шепотінням. Зробіть це зі своїми піснями, а потім виберіть партнерів і покажіть свій епізод *Срібного коня*. Встановіть зв'язки, діалог, використовуючи свої вокальні дії та захищаючись паузами/переходами. Нехай весь простір вібрує, навіть коли ви шепочете: кути, стеля, на метр нижче підлоги, начебто довкола вас були глядачі і кожна з ваших дій мала б водночас струснути і приласкати їх.

Коментар: *Забуваючи,*
я знаходжу цілісною пам'ять...

Коли досвід б'є нас у живіт, ми не ставимо запитань. Ми забуваємо про те, що ми бачимо в сценічному просторі, і нами опановують спогади про наш ментальний, фізичний і чуттєвий простір/час. Ми не запитуємо себе, чи є те, що ми бачимо, театром

або танцем. Що глибше ми копаємо, то більшого захисту потребує сутність цієї дії. Що сильніше ми зменшуємо зовнішній рисунок, то більшою є потреба охоронити його суть.

Я просив вас поглинути дію, коли ви працювали в парах. Метою цього було знищення автоматизму, щоб ви зосередилися і притримувалися осердя кожної дії, його ДНК. Коли ви перейшли з індивідуального рівня на рівень зв'язків, вам було важко зберегти імпульси і внутрішнє напруження.

Ви займалися танцем упродовж довгих років, а я бачу тільки рухи. Вони можуть бути цікавими, але вони стають монотонними, тому що вони завжди обертаються по тій самій орбіті енергії. Я не бачу тих двох різних перспектив, про які пише Стівенсон. Я не бачу ніжности, сили, сумніву, прийняття рішення. Я не бачу *вас*. Я бачу лише завчені рухи. Одна дія може зацвісти багатством значень. Біографічний контекст кожного глядача визначає сприйняття та інтерпретацію того, що відбувається на сцені.

НЕБЕЗПЕКА! Не плутайте виконання дій з наміром виражати. Емоція – це реакція. Існує внутрішній чи зовнішній стимул і реакція виявляється через емоцію. Я бачу собаку. Я цілком не рухаюся. Моя нерухомість унаочнює той жах, який мене спаралізував. Я бачу собаку і починаю тікати; ця реакція виявляє ту ж саму емоцію жаху, який примушує мене втікати.

Для лицедія, емоція завжди матеріалізується через дію, яка "рухає" глядачем. Таємниця мистецької дисципліни полягає у тому, щоб позбутися зайвого і вибрати найсуттєвіше, яке треба вміти повторити у вибраному контексті.

Дія є головним і основою всього іншого, з її *кров'ю* і *шкірою*, з невидимою мотивацією і помітною формою. Це найпростіша клітина складного механізму. Але якщо клітини є крихкими, організм з часом зруйнується.

Завдання: Напишіть своє визначення слова "дія". Це визначення, образ, звук чи поняття повинні використовуватися у вашій практичній роботі.

Коментар: *Побачити світло,*
вимкнувши його...

Заперечувати дією. Цей принцип повинен використовуватися у термінології, про яку ми довідалися. Ми повинні відкидати термінологію, даючи наше власне визначення кожному поняттю, фундаментальному для нашої роботи. Ми повинні створити термінологію на основі наших власних образів, прагматичних і поетичних. Імпровізація. Ритм. Зв'язки. Напруження. Контекст. *Кров. Шкіра.* Ваше завдання полягає в тому, щоб відмовитися, заперечити це дією. Відмовтеся від моїх визначень, які я відкрив тут з вами упродовж останніх днів. Відмовтеся дією, *створюючи свої власні.*

Четвер

Завдання: Виберіть собі об'єкт і придумайте чотири способи використання його.

Коментар: *Небо,*
море
або земля...
Відродження чи перехід?

Представляти предмет означає працювати з активною присутністю, яка допомагає нам реагувати. Ви повинні знати, як відкрити приховані "життя" об'єкту, його численні можливості використання, його найдивовижніші "втілення".

Яким є його хребет? Як він рухається? Як може ходити? Танцювати? Літати? А його ритм? Він швидкий? Повільний? Важкий? Чи може він стати легким? Який в нього темперамент? Які він може викликати асоціації, які згодом можна одразу відкинути? Як зробити так, щоб він зміг жити за логікою контрастних асоціацій? Об'єкт має голос. Як можна відкрити

його сонорні можливості, як вони можуть бути структуровані мелодійно, з акцентами, які будуть підкреслювати або ж заперечувати дію?

Якщо я працюю з шарфом, якому всесвіту він належить? Небу? Морю? Землі? Чи він належить всім всесвітам одразу? Тоді він може стати дощем, птахою, змією, він може перевтілюватися з однієї форми в іншу, з особливим хребтом цієї форми, з її динамікою і особливим ритмом, з тією максимальною точністю, яка запобігає подібності дощу до змії а ще менше до зіжмаканого шарфа, випадково підданого маніпуляції.

Завдання: Використайте об'єкт чотирма різними способами, які відкривають його чотири "життя". Після чого, партнер запропонує два нових способи використання його – два нових "життя".

Коментар: *Йде дощ*
шарф…
і я весь мокрий

Встановити зв'язки з об'єктом (як з людиною), означає зважати на принцип діалогу. Об'єкт діє (говорить), а лицедій реагує (слухає). Для того, щоб вчинити дію, об'єкт повинен зажити власним життям. Якщо ми це контролюємо, якщо ми дозволяємо йому робити тільки те, що нам імпонує, якщо ми поводимося з ним, як з бездушним предметом, рабом, який повинен підпорядковуватися нашому насильству, тоді ці зв'язки будуть безплідними. Це не призведе до моментів пристосування, раптового втручання, пауз-переходів, які зобов'язують нас бути в стані готовности.

Суттєвий принцип, який визначає "життя" об'єкта, полягає у тому, щоб дати йому змогу вийти з орбіти нашого контролю, тоді він зможе виявити весь свій темперамент і примхи. Ми повинні пристосовуватися до нього.

Шарф є хмарою або дощем. Я повинен кинути його в повітря з точністю, яка наділить його автономним життям, м'яко звиваючись і падаючи незліченними краплинами, які я ловлю, збираю в долоні.

У стосунках з об'єктом потрібно вибирати різні точки відліку і різні точки опори для кожної дії. Потім треба слідувати за цим вибором. Це дає нам змогу встановити діалог з об'єктом, не порушуючи його дику природу.

Треба окреслити свою енергію особливими діями і зв'язками, які протидіятимуть дикому і неслухняному об'єктові. Ми хочемо, щоб він виявив все своє життя. Тільки імпульс добре змодельованої енергії може спровокувати предмет на це. Точність і несподіванка виникають від "спротиву", який ми створюємо, наділяючи об'єкт темпераментом, незалежним від нашої волі.

Завдання: Працюйте з об'єктом так, щоб він переходив від одного "життя" до іншого, і керуйте глядацькою увагою/напругою через акції/реакції об'єкта.

Коментар: *Плаваючи*
в живій матерії,
шкіра *не душить* кров...

Існують деякі принципи майстерности, які кожний митець використовує щодо свого власного читача/слухача/глядача. Стівенсон стверджує, що автор мусить складати свої речення як вузли, які притримують і приховують значення, яке, коли стає зрозумілим, приводить читача до непередбаченого і нежданого. Непередбачене не є інертним станом розуму. Це увага/напруження, яка прямує за темами і шляхами, які автор викладає за допомогою речень. Непередбачене – це звивистий лабіринт опозицій, динаміки, який "рухає" читачем або глядачем: досвід.

У своєму щоденнику Пауль Клее подає рафіновану стратегію, вирахувані звивини його картин; спосіб, як він направляє око

спостерігача – за допомогою ліній і барв, заламувань і деформації, – для того, щоб створити, в рамках ілюстративної структури, невидимий маршрут, який керує поглядом спостерігача.

Мета хореографа/режисера подібна до мети автора і художника: керувати увагою глядача. Займатися постановкою чи хореографією означає регулювати сприйняття глядача, використовуючи дії лицедія. Порада Стівенсона щодо письмового ремесла дійсна і для всіх мистецьких дисциплін: дві і більше перспектив, на основі яких розвивається тема, їхні контрасти, приводять до "стрибків" бачення. Вони подібні до змін або "стрибків" функції об'єкта, коли лицедій раптово перетворює його в те, чого глядач не чекав.

Суттєва різниця поміж актором і танцівником полягає у тому, що перший часто працює, використовуючи наративну логіку з оправданнями, які ґрунтуються на тексті або конкретній ситуації. Але часто реакції актора залишаються у царині повсякденної техніки, не досягаючи енергетичної якости надповсякденної техніки.

Танцівники працюють на "теми", "емоції", неконкретизовані та абстрактні почуття, часто звертаючись до кодифікованих моделей та явної надповсякденної техніки. У випадку з актором, тільки його особиста температура може зламати повсякденний стереотип. У випадку з танцівником, завчена кодифікація, яка сама є технічним стереотипом, не є самодостатньою, аби дати особисте життя його "темам" і "чистим" танцям. Наративна логіка може допомогти танцівникові персоніфікувати кожну дію і надати їй контурів. Але існує небезпека, що тоді танцівник буде "грати театр", ілюструючи ситуацію і втрачаючи силу надповсякденної техніки.

Боротьба танцівника подібна до боротьби актора: спершу проти технічних стереотипів, потім проти стереотипів повсякденної поведінки (яку ми називаємо "спонтанністю").

Технічний рисунок, який може бути повтореним, не заперечує себе і собою. Це як слово з мови, якою ми добре володіємо

і говоримо, не задумуючись про її вимову. Тільки інтенсивність – той спосіб, ми використовуємо слова, їх взаємозв'язки, контекст, монтаж – вирішуватиме, чи справді ми зламали стереотипи і перетворили слова в Слово, дію, особисту реакцію.

Завдання: Придумайте історію, яка б оправдовувала чотири життя об'єкта і ваші чотири способи використання його.

Коментар: *Різанина*
ніколи не є несподіванкою...

Упродовж свого навчання танцівники вчаться зберігати свої енергії, притримувати завершення дії. Це робить їх "живими", навіть коли вони не рухаються. Ви використовуєте ці навики, цей інтелект тіла в ситуаціях, з якими ви вже знайомі. Але коли вам потрібно винайти нове, мислити парадоксально, щоб здивувати самих себе, ви забуваєте про ці свої навики, так якби зазнала асиміляції ваша техніка, але не її принципи. Це так, начебто ви навчилися додавати два плюс два апельсини; коли ж вас просять додати три плюс вісім літаючих пташок, ви розгублюєтеся.

Ваша робота з предметами є хаотичною, їй бракує дисципліни, рівноваги, ритму, здатности збільшити і встановити контакт з простором. Я бачу надлишкові, зайві або інертні рухи; відсутні різноманітні альтернативи, які призводять до відкриття інших, несподіваних траєкторій. Вам бракує точности, – чи то на початку, чи то в кінці кожної дії, ваші паузи/переходи не дихають. Ви ріжете об'єкт, замість того, щоб реагувати на нього. Ви можете реагувати тільки тоді, коли об'єкт здивує вас.

Інколи, я наполягаю на зовнішній формі дії, на *шкірі*. А інколи, я стверджую, що *кров*, мотивація, визначає *біос* дії. Не плутайте: в будь-якому живому процесі існує полярність. І театр, і танок вимагають зовнішньої точности. Але ця точність

має глибокі корені в *крові*. А *кров* повинна текти у видимих відгалуженнях.

Робота може початися з технічної деталі, яка пускає корені у внутрішню частину. Або ж епізод може початися за допомогою образів, асоціацій, звуків, думок, ритмів, а потім розвинути свою органічну *шкіру*, відчутну форму дії. Важливим є те, щоби ця полярність була досягнута і співіснувала у симбіозі, який постає від взаємних опозицій.

Завдання: Назавтра одягніться в свій найкращий одяг, начебто для побачення з коханою людиною. Ми створимо чотири групи: Північ, Південь, Схід і Захід. Кожна група підготує дійство під назвою *Velorio en la Navidad* [з іспанської, "Переддень Різдва", але також "Похоронна варта при Народженні"]. Можете принести свої предмети. Ви повинні створити звуковий всесвіт без записаної музики, з безперервним потоком діалогів та пісень.

Коментар: *А дитина*
ніколи не виросте...

Досвід навчив мене відмовитися від поділу на танець і театр. Моя робота в театрі "Один", який можна назвати "театром, що танцює", та в ІСТА, Міжнародній школі театральної антропології, переконали мене в тому, що насправді існує відмінність поміж повсякденною та надповсякденною техніками. Існує відмінність поміж тим, як ми використовуємо нашу присутність в житті, і тим, як ми використовуємо її в ситуації вистави.

Всі традиційні азійські форми є "театрами, що танцюють". Їхня кодифікація ґрунтується на явній надповсякденній техніці. Західний танок також може підкреслити перший рівень організації вистави: *дії, якою вона є*, яка впливає і зачаровує почуття глядача.

Але азійські театри, що танцюють, вийшли за межі цього захопливого рівня. Вони дали життя драматургії, в якій переп-

літаються час, місце, сценічний дизайн, світло, костюми, реквізити, барви, рухи, музика, пісні, монологи, діалоги, хори, які вводять глядача в макрокосм, що є не тільки енергією, змодельованою у просторі, а проєкцією історій на існування людини.

Деякі танцівники стверджують, що танок є просто рухом, самодостатньою кінестетичною формою виразности. Головна різниця поміж азійським театром, що танцює, і західним танком полягає у тому, що останній повинен ще набути знання драматургії, яка розвиває молекули, органи, системи, словом – тотальність, що характеризує живий організм. Чуттєвий і логічний текст танцю часто обмежується віртуозністю, показом *шкіри*, потоком енергії, варіації, і м'язові тони якої опиняються перед небезпекою перетворення в умовні рефлекси, що сковують танок.

Чистота танцю – в його сучасних і фольклорних версіях – володіє беззаперечною красою. Це як маленька дівчинка, яка вирішує залишатися на все життя дитиною і більше не рости.

П'ятниця

Завдання: Чотири групи – Північ, Південь, Схід, Захід – готують дійство *Velorio en la Navidad*.

Коментар: *У цьому*
далека близькість

На днях хтось зауважив, що наскільки дивною є робота, якщо не знаєш, куди вона йде. Це доказ того, що ми перебуваємо в процесі, який стає досвідом і несподіваним знанням, що стимулює нас поставити запитання і відповісти на них самим. Важко працювати, не знаючи, яким буде висновок. Це створює враження безцільного блукання. Ми дуже добре знаємо, наскільки важливим є останній вузол, який є точкою повороту процесу. Але коли він з'являється, він стає наче несподіваним виходом з

лабіринту, який виник під час роботи. Коли ми вважаємо, що вихід десь близько, ми рухаємося ще далі. Коли ж ми у відчаї від того, що він далеко, він вже є поруч з нами.

Кінець – це вузол, в який сплітаються всі нитки, виткані і перемішані під час роботи з викарбуваним "чуттєвим і логічним текстом". Справжній кінець – той, який знаходить свій початок, винятковий досвід, в якому протилежності та полярності, здається, співіснують в одній ситуації, в одному тілі, в одній дії.

Ми можемо це запланувати сидячи за столом. Це відбувається несвідомо. Не можна попередньо його заготувати. Це подарунок, момент витончености, яка наповнює нас вдячністю, тому що ми не знаємо, за що нам це далося.

Не буде жодного відкриття, якщо маршрут уже визначений. Можна навчитися піднімати і спускати вітрила, боротися проти течій, використовувати зустрічні вітри. Це майстерність роботи, перший і другий рівень організації, про які ми говорили упродовж кількох останніх днів. А третій рівень – тотальности, співіснуючих полярностей, дій у контексті, моменту, коли наші темпераменти і наші життєві історії призводять нас до побудови і проходження лабіринту, сплітання ниток, зав'язування останнього вузла, – є результатом екзистенційної несправедливости: одні досягають цього, інші ж ні.

Ми можемо дістатися нового берега, плаваючи без ясно визначеного маршруту. Ми тільки знаємо техніки плавання. Але ми не знаємо, чи допливемо ми до омріяного континенту. Усвідомлення наших обмежень хвилює нас: можливо, на цей раз ми дістанемося туди. В цьому холодному тумані нитками Аріадни стає наша щоденна робота, наша здатність зосереджуватися на очевидній, конкретній простоті кожної дії. З необхідною точністю нашої дії, яка може бути останньою.

Там, де пауза
є проникливістю

У декого з вас цей досвід викликав своєрідний параліч і дезорієнтацію. Очевидно, ніхто з нас не хоче постраждати, виставивши себе напоказ ненадійності, щоб жити в стані кризи. Але нова орієнтація можлива тільки внаслідок дезорієнтації. Кризи в нашому житті можуть стати паузами/переходами, коли наш досвід готує себе до стрибка на нову орбіту, яка оживить нашу енергію.

Бути дезорієнтованим – це означає, що рішення і відповіді, які у нас були, нас більше не задовольняють. Це народження чогось нового, це вагітність з нудотою і рвотою, відчуттям деформації наших фізичних і психічних органів. У цей період хаосу все з нашого попереднього досвіду намагається знайти новий спосіб самовираження, відмовляючись від безпечної мушлі звичок, яка тепер нас сковує.

Коли потрібно спокушати аж до рефлексій...

Коли я дивився ваші чотири версії *Velorio en la Navidad*, у мене було відчуття, що я перенісся в часі у кінець шістдесятих. У той час, в Європі з'явилася велика кількість груп, незадоволених традиційним театром. Вони намагалися знайти новий спосіб зв'язків, якими є театр. Тоді відбулися певні пошуки, які після кризи привели до відкриття нових горизонтів: театр Ґротовського і “Живий” (“Living”) театр. “Ґротовськізм” і “Живий театралізм” стали кардинальними точками цілого паралельного театру.

Я згадав це, коли дивився вашу роботу. Це так, якби ви знаходилися на стадії переміщення в нову нічию землю, так, якби ви покинули територію знаного вам танцю, але ще не прибули до тієї нової країни, яку ви шукали.

Ви часто говорите про театр танцю. Вашим рішенням не може бути співпраця з режисерами або акторами, які використовують концепції, тексти і лінійну наративну логіку, які можуть задушити

присутність танцювальних якостей. Ваша надповсякденна техніка повинна залишитися вашою точкою опори. Ви повинні відкрити свою власну драматургію для того, щоб зіткати послідовність дій, зберігаючи їхню основу і переплавлюючи метал техніки.

Танцівник/актор "в житті" стає чутливим. Він спокушає глядачів, веде їх на зустріч досвідові і рефлексій. Ця чутливість приваблює, захоплює, "зачаровує" глядачів, примушує їх емоційно реагувати, перетворює їхні реакції в рефлексії. Азійський або Західний театр, "який танцює", зачаровує нас своєю чуттєвістю. Тут, я бачу, з якою енергією рухаються ваші тіла, але це мене не "зачаровує". Я не впадаю в рефлексії. Ви є срібними кіньми. Ви заблокували своє вміння "бути-в-житті" рафінованими пластами техніки. Ви турбувалися про м'язи, але задушили життя.

Я не знаю, як ви зможете врятувати себе від своєї срібної шкіри. У театрі актори використовують своїх персонажів, щоб прикрити чи показати власну вразливість. У танцівників енергія часто затінює прозорість і вразливість. Це анонімність техніки.

Коли я спостерігаю за вами, я запитую себе, чи відповідають ваші реакції тій свободі, якою ви живете з людиною, яку любите, яка викликає у вас довіру і безпеку. Це момент, коли полярності, які ми виявляємо, наші енергії, м'які і сильні, – не "чоловіча" і "жіноча", а "сильна" і "м'яка", – втілюються в дії, стають індивідуальною долею та історією.

Там є одночасні самотності,
які зроблять так, що ми закохаємося...

Я можу тільки сказати: використайте свою дезорієнтацію, щоб відкрити обличчя, обличчя, сховане за маскою танцю. Не забудьте: ваша робота і ваша присутність повинні "зачарувати" ще когось.

Ми дійшли до кінця і всі ми почнемо повертатися до наших власних самотностей.

ПРИМІТКИ

I. ГЕНЕЗА ТЕАТРАЛЬНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

1. Eugenio Barba. *Alla Ricerca del Teatro Perduto: Grotowski, una proposta dell'avanguardia polacca (До вбогого театру: Ґротовський, пропозиція польського авангарду).* — Padova, Marsilio, 1965.

   Це перша книжка Ґротовського, видана в Італії та Угорщині. Французький переклад, який розповсюджувався у рукописі серед театральних кіл, та уривки з нього були надруковані у французьких, німецьких та скандинавських журналах. Англійською мовою уривки тексту були надруковані Ричардом Шехнером в *Tulane Drama Review* вже в 1964 році.

2. Поміж 1980 та 2000 роками були проведені такі сесії ІСТА, тривалість яких варіювалася від одного тижня до двох місяців: 1980 — Бонн, Німеччина; 1981 — Вольтерра та Понтедера, Італія; 1985 — Блуа та Малакофф, Франція; 1986 — Гольстебро, Данія; 1987 — Салento, Італія; 1990 — Болонья, Італія; 1992 — Брекон і Кардіфф, Великобританія; 1994 — Лондрина, Бразилія, 1995 — Умеаа, Швеція, 1996 — Копенгаґен, Данія, 1998 — Монтемор-о-Ново, Португалія, 2000 — Білефельд, Німеччина. У 1990 році ІСТА започаткувала нову форму діяльности — Університет евразійського театру, перший семінар під орудою якого відбувся в Падові у березні 1992 року. Результати роботи ІСТА були зібрані в книзі: Eugenio Barba and Nicola Savarese *The Secret Art of the Performer (Таємне мистецтво лицедія).* — London and New York, Centre for Performance Research-Routledge, 1991.

III. ПОВТОРЮВАЛЬНІ ПРИНЦИПИ

1. Louis Jovet. *Le Comédien désincarné (Перевтілений актор).* — Paris, Flammarion, 1954, p. 138. — В оригіналі *S'imposer des règles simples et qu'on ne trahira jamais. (Див. також:* Жуве Луи. *Мысли о театре.* — М.: Издательство иностранной литературы, 1960).
2. Я не зміг знайти цей вислів Декру, який, як мені здавалося, мав би бути в *Слові про міма.* Він утікав від мене, всупереч численним перечитуванням. Хоча, можливо, він з'явився під час розмов з учнями Декру: Інґемаром Ліндгом (Швеція), Івом Лебретоном (Франція), Луїсом Отавіо Бурньєром (Бразилія).
3. Etienne Decroux. *Paroles sur le mime (Слово про міму).* — Paris, Gallimard, 1963. — P. 168. (Див. також: Этьен Декру. *Слово о миме.* — Архангельск: Молодежный Информационно-Исследовательский Центр, 1992).
4. З розмови П'єра Веррі з танцівницею Люллі Сведін. Lulli Svedin. *Den Klassika Ballettens Byggstenar.* — Stockholm, Rabén and Sjögren, 1978. — P. 84.
5. Ranka Bijeljac-Babić, *Utilizzazione di un metodo scientifico nello studio dell'espressione sportiva e teatrale' // La Scuola degli attori. Rapporti della prima sessione dell'ISTA, (Застосування наукового методу в дослідженні спортивної та театральної виразности // Школа акторів. Підсумки першої сесії ІСТА).* — Firenze, La Casa Usher, 1981. — Есе опирається на експерименти, проведені зі статокінезіметром.
6. Junko Sakaba Berberich, *Some Observations on Movement in nô (Декілька зауважень щодо руху в но) //* Asian Theatre Journal, I, Autumn 1984, n.2. — P. 210-211. — В основу своєї статті автор поклав вчення Номури Сіро, лицедія театру *но* з сім'ї Кандзе.
7. Станиславский К.С. *Собр. соч. в 8 т.*: Т. 3. — М.: Искусство, 1955. — С. 50-52.
8. Vsevolod Meyerhold. *Ecrits sur le théâtre. Tome II. 1917-1929. (Нотатки про театр).* Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin. — Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1975. — P. 72.
9. Béatrice Picon-Vallin. *Meyerhold.* — Paris, CNRS ("Les voies de la création théâtrale", 17), 1990. — P. 106.
10. Ibidem. — P. 116.
11. Дюллен Шарль. *Воспоминания и заметки актера.* — М.: Издательство иностранной литературы, 1958. — С. 80-122.

12. Jerzy Grotowski. *Towards a Poor Theatre. (До вбогого театру).* — Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968. — P. 143.
13. Etienne Decroux. *Paroles sur le mime.* — P. 67.
14. Ibidem. — P. 73.
15. Jouvet. *Le Comédien Désincarné.* — P. 241.
16. Junichiro Tanizaki. *In Praise of Shadows. (У звеличуванні тіней)* — Tokyo, Charles E. Tuttle, 1977. — P. 24.
17. Etienne Decroux. *Paroles sur le mime.* — P. 79.
18. Ibidem. — P. 59-60, 89-91, 164-165.
19. Charles J. Dunn and Bunzo Torigoe. *The Actor's Analects.* — University of Tokyo Press, 1969. —P. 94.
20. Frank Hoff, *Killing the self: how the narrator acts (Самовбивство: як діє читець).* // Asian Theatre Journal, II, Spring 1985, n. 1. — P. 5.
21. Etienne Decroux. *Paroles sur le mime.* — P. 48.
22. Bertolt Brecht. *Buch der Wendungen.* Gesainmelte Werke. Band V. (*Книга перемін*) — Frankfurt, Suhrkamp, 1967. — P. 493.
23. Tage Larsen. *Dalla parte degli attori (Про акторські ролі)* // Eugenio Barba. Il Brecht dell'Odin. — Milano, Ubulibri, 1981. — P. 109.
24. George Gamow. *Tredive aar der Rystede Fysikken.* — Copenhagen, Gyldendal, 1968. — P. 59.

V. ЕНЕРГІЯ АБО, РАДШЕ, ДУМКА

1. Etienne Decroux. *Paroles sur le mime.* — Paris, Gallimard, 1963. — P. 30. В оригіналі пояснення Декру є витонченішим через майже однакову вимову *pouce* (великий палець) *pousse* (натиск, поштовх): *Notre pensée pousse nos gestes ainsi qu'un pouce de statuaire pousse des formes; et notre corps, sculpté de l'intérieur, s'étend. (Наша думка тисне на наші жести так само, як великий палець тисне на форми; і наше тіло, виліплене зсередини, розширюється.).*
2. Louis Jouvet. *Le Comédien désincarné.* — Paris, Flammarion, 1954. — P. 182.
3. Ibidem. — P. 182.
4. Ibidem. — P. 174, 184.
5. Эйзенштейн С. *Из автобиографических записок.* // Встречи с Мейерхольдом. — М.: ВТО. — С. 220-221.
6. Гладков Александр. *Мейерхольд.* В 2 томах: т. 2. — М.: Союз Театральных Деятелей, 1990. — С. 299.
7. Etienne Decroux. *Paroles sur le mime.* — P. 105.

8. Брехт Бертольд. *Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый "эффект отчуждения"*. // Брехт Бертольд. *О театре*. — М.: Издательство иностранной литературы, 1960. — С. 143-162.
9. Jack D. Flam. *Matisse on Art (Матісс у мистецтві).* — Oxford, Phaidon Press, 1973. — P. 138.
10. Процитовано в книзі: Béatrice Picon-Vallin. *Le Théâtre juif soviétique pendant les années vingt (Єврейський радянський театр 1940-х років).* — Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1973. — P. 94.
11. J. Thomas Rimer and Yamazaki Masakazu. *On the Art of No Drama: the major treatises of Zeami (Про мистецтво драми но: найвидатніші трактати Дзеамі).* — Princeton, Princeton University Press, 1984. — P. 75.
Це друга частина трактату *Какйо (Дзеркало квітки).*
12. Vsevolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre. Tome II. 1917-1929.* Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin. — Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1975. — P. 13.
13. Béatrice Picon-Vallin. *Meyerhold.* — Paris, CNRS, *Les voies de la création théâtrale*, 17, 1990. — P. 113.
14. Jerzy Grotowski. *Pragmatic laws (Прагматичні закони)* // Eugenio Barba and Nicola Savarese. *The Secret Art of the Performer.* — London and New York, Centre for Performance Research-Routledge, 1991. — P. 236.
15. Etienne Decroux. *Paroles sur le mime.* — P. 71.
16. Meyerhold. *Ecrits sur le théâtre.* — P. 128, 141.
17. Гладков Александр. *Мейерхольд.* Т. 2. — С. 288.
18. Kunio Komparu. *The Noh Theatre. Principles and Perspectives (Театр но. Принципи та перспективи).* — New York and Tokyo, Weatherhill/ Tankosha, 1983. — P. 216.
19. У своїй книзі *Вахтанґов і його студія* (Л.: "Academia", 1927) Борис Захава згадує, що у 1921 році під час роботи над *Чудом Святого Антонія* Вахтанґов:

> "щоб досягнути зосереджености уваги на одному спільному для всіх об'єкті, [...] поставив перед акторами вимогу, згідно з якою *ніхто не має права рухатися на сцені в той час, коли говорить інший:* як тільки хто-небудь заговорив, — всі решта повинні застигнути, завмерти в абсолютній нерухомості, аби жодним жестом, жодним рухом мізинця не привернути увагу глядача до себе, якщо його увага в цей момент повинна бути зосереджена на тому персонажі, якому в той момент належить "гра".

> Це застигання в нерухомості не буде здаватися глядачеві навмисним, штучним, якщо кожний актор, який бере участь у сцені, *виправдає* для себе зупинку руху, якщо він знайде для себе ту *причину,* яка очевидно та безсумнівно (органічно) пояснить цю зупинку. Нерухомість повинна бути виправданою зсередини.
> До того ж *зовнішня* нерухомість не повинна бути нерухомістю *внутрішньою: у зовнішній статиці повинна бути внутрішня динаміка.* Вахтанґов вимагав, щоб кожний актор так підготував свою поведінку на сцені до моменту чужої репліки, щоб ця репліка застала його у момент, коли рух ще не завершений. Фігура, яка зупиняє свій рух посередині, — обов'язково *виразна,* вона динамічна в своїй нерухомості. Композиція тіл у цьому випадку (особливо в масових сценах) створює своєю нерухомістю виразну *скульптурну групу,* на фоні якої рухається і говорить один єдиний персонаж, якому зараз належить це право". (С. 121-122).

Фабліо Молліка у своєму есе *Етапи театрального покликання Є.Б.Вахтанґова* (Fabio Mollica. *Tappe delta vocazione teatrale di E.B.Vachtangov //* Teatro e Storia, 9, October 1990. — P. 244) розповідає про вирішення мізансцен "Гадібука" в постановці Вахтанґова в театрі-студії "Габіма" у 1922 році (вистава гралася на івриті): "Завадський, який допомагав Вахтанґову в "Габімі" створювати акторський грим, згадує, що одна з технік, яку використовував Вахтанґов, зводилася до того, що він просив актора, у момент, коли той зупинявся, щоб сказати свою репліку, робити це в позиції з порушеною рівновагою, "як фотографію людини в русі". Так, каже Завадський, Вахтанґов досягав "вічного руху", навіть коли актори не рухалися. Виникав певний потік напружень і розслаблень, які привертали увагу глядача через брак розуміння тексту. (Див.: Завадский Ю. Учителя и ученики. — М.: Искусство, 1985. — С. 192-196).

20. Тут, як і всюди, встановлення тих самих "біологічних" центрів — поза розмаїтими визначеннями та використаннями — може навести на думку про однорідність цих джерел. Про це йтиме мова в 8 розділі: Каное, метелики та кінь.
21. Топорков В. *Станиславский на репетиции.* — М.-Л.: Искусство, 1949. — С. 46.
22. Перелік двадцяти п'яти фаз використання методу фізичних дій був написаний Станіславським без зазначення дати (приблизно в 1937 році).

(Див.: Станиславский К.С. *Собр. соч. в 8 т.:* Т. 4. — М.: Искусство, 1957. — С. 352-355.)

23. Heinrich von Kleist. *Über das Marionettentheater.* Samtliche Werke. — München, Winkler-Verlag, 1967. — P. 949-950.
24. Rimer and Masakaza. *On the Art of Nô Drama: the major treatises of Zeami.* — P. 120-121.
25. Ibidem, *Fushikaden (Dictates on the style and the flower) (Фусікаден. Вказівки щодо стилю та квітки).* — P. 58.
26. Ibidem, *Shikado (The true way of the flower) (Сікудо. Правдивий шлях квітки).* — P. 64.
27. *Nikyoku Santai Ezu (Два мистецтва та три ілюстрованих типи).* // Zeami. *La Tradition secréte du Nô.* (*Таємна традиція {театру} но*). Traduction et commentaires de René Sieffert — Paris, Gallimard, 1960. — P.151-61.
28. *Fushikaden* // Rimer and Masakaza. *On the Art of Nô Drama: the major treatises of Zeami.* — P. 11-12.
29. Топорков В. *Станиславский на репетиции.* — С. 47.
30. Багатьом постановкам театру "Одін", особливо в перші 10 років його діяльності (1964-1974), було притаманне сценічне опрацювання "матеріалу", який виникав під час акторської імпровізації. Оглядаючись назад, можна побачити, що найсуттєвішим моментом була не сама імпровізація, а фаза, яка наступала згодом, коли актор повинен був запам'ятати цю імпровізацію та відтворити точну партитуру дій. На цій стадії нашого досвіду імпровізація була найефективнішим способом створення рисунку рухів, які народжувалися під впливом особистої та професійної історії актора. Коли ж лицедій набував більшого досвіду та вмілішого володіння собою, коли він — як кажуть у багатьох традиціях — ставав "майстром", тоді він сам займався відбором та опрацюванням "матеріалу", який згодом поміщався в структуру вистави. Отже, ця фаза опрацювання полягає в особистій роботі над композицією, яка чимось подібна до само-хореографії.
31. Picon-Vallin. *Meyerhold.* — P. 275.
32. Michael Chekhov. *To the Actor: on the technique of acting.* — New York, Harper and Row, 1953. — P. XI. (Оскільки існують великі розбіжності поміж цитатами, поданими Е.Барбою, та російським виданням: Чехов Михаил. Литературное наследие. В 2 томах. — М.: Искусство, 1986, тут і далі подається переклад з англійського видання творів Михайла Чехова — *прим. М.Ш.).*

33. Ibidem. — P. 7.
34. Ibidem. — P. 7.
35. Для Кацуко Азуми, як ми побачили, — це металева кулька, повита бавовною, яка розміщується у центрі трикутника, утвореного стегнами та куприком. Для лицедіїв *кабукі* та *но* — це *коші,* зона стегон. Станіславський писав: "... Наш спинний хребет, який вигинається в усі боки, як спіраль, повинен бути міцно посадженим у таз. Треба, щоб він був начебто прикрученим до нього в тому місці, де починається перший, найнижчий хребець. Якщо людина відчуває, що уявний ґвинт тримає міцно, — верхня частина тіла отримує опір, центр тяжіння, стійкість та натягнутість". (Станиславский К.С. *Собр. соч. в 8 томах:* Т. 3. — С. 37.) А ось як Ґротовський розглядає цю проблему: "Я переконаний, що потрібно розробити особливу анатомію актора; наприклад, знайти різні центри концентрації тіла для різних способів гри, шукати в тілі ті зони, які часом актор сприймає за свої джерела енергії. Поперек, живіт і зона довкола сонячного сплетіння часто функціонують як ці джерела". (Jerzy Grotowski. *Towards a Poor Theatre.* — Holstebro: Odin Teatrets Forlag, 1968. — P. 38.)
36. M. Chekhov. To the Actor. — P. 8-9.
37. Ibidem.— P. 10-11.
38. Ibidem.— P. 11.
39. Ibidem.— P. 11-12.
40. Ibidem.— P. 13.
41. Станиславский К.С. *Собр. соч. в 8 т.:* Т.1. — М.: Искусство, 1957. — С. 366-369.
42. M. Chekhov. To the Actor. — p.83-84
43. Ibidem.—P. 84.
44. Ibidem.— P. 130-131.
45. Meyerhold. *Ecrits sur le théâtre.* — P. 91.

VI. РОЗШИРЕНЕ ТІЛО

1. Arthur Koestler. *The Sleepwalkers (Сновиди).* — New York, Macmillan, 1959.

VII. ТЕАТР БЕЗ КАМЕНЮ ТА ЦЕГЛИ

1. Саме так трактує приміщення театру Жорж Бану в книзі *Червоне і золоте* (George Banu. *Le Rouge et Or.* — Paris: Flammarion, 1980.
2. George Banu. *Le Rouge et Or.* — P. 44.
3. Ґордон Креґ, який жив у той час в Генуї, висловив свою позицію в двох статтях, надрукованих у лондонському *The Times* 14 та 15 лютого 1935: *Doctors of the Theatre, gathering in Rome (Доктори театру зібралися в Римі)* та *Maecenas and the poet, the real physic (Мекени і поет, справжній фізик).*
4. Драма = драматична література, театр = театральне приміщення та вистава.

   Називаючи слова Шоу блискучою рекламою (брехнею світу бізнесу), Креґ має на увазі кампанію проти театральних компаній на захист прав драматургів та їх корпоративних об'єднань. У ті роки по всій Європі драматурги, прагнучи жити за рахунок свого ремесла, відчували, що вони залежать від ласки акторів, які можуть проіґнорувати їх та працювати над текстами з минулого або над посередніми сценаріями, які виникають на основі інтерпретацій та постановки. Щоб захистити себе і призвести до максимального використання своєї роботи, автори виклали ідею театру, як засобу постановки сучасної драматургії та пріоритетної цінности тексту в постановці.
5. Ця промова була виголошена на п'ятій сесії конґресу, головою якої був Таіров (ранок 11 жовтня 1934 року). Див.: Teatro Drammatico: atti del convegno di lettere, 8-14 ottobre 1934. — Fondazione Alessandro Volta, Roma, Reale Accademia d'ltalia, 1935. — P. 211.
6. Mario Corsi. *Le Prime Rappresentazioni Dannunzione.* — Milan: Treves, 1928. — P. 8.
7. Див.: Richard C. Beacham. *Appia, Jaques-Dalcroze and Hellerau.* Part One: *Music made Visible (Аппіа, Жак-Далькроз та Геллерау.* Частина I: *Візуальна музика) //* New Theatre Quarterly, 1985, I, May, n.2; та Part Two: *"Poetry in Motion" (Рухома поезія) // New Theatre Quarterly*, 1985, 1, August, n.3.
8. Див.: Georg Fuchs. *Die Sezession in der Dramatischen Kunst und das Volksfestspiel. (Сецесія в драматичному мистецтві та народних фестивалях)* — Munich: Georg Müller Verlag, 1911. — P. 55.
9. У статті, написаній в 1907 році та надрукованій в *On the Art of the Theatre (Про мистецтво театру)* (1911), Ґордон Креґ стверджував: "Отже, відмовимося від будь-яких думок про використання людських форм як знаряддя передачі всього того, що ми визначаємо як *рух*".

(Ґордон Креґ. Про мистецтво театру. — К.: "Мистецтво", 1974. — С. 85.

10. Etienne Decroux. *Paroles sur le mime.* — Paris, Gallimard, 1963. — P. 46, 48.
    У розділі, звідки взяті ці слова, Декру розповідає про зауваження, які зробив йому Ґастон Баті (його перший режисер), який вважав, що міма Декру була органом, ампутованим від тіла театру. Значення, яким Декру наділяє *міму,* як автономний мистецький жанр, пояснює його наполегливість, з якою він відокремлює *міму* від танцювального "жанру". (Там же. — С. 39).
11. Див.: Станиславский К.С. *Собр. соч. в 8 т.*: Т. 1. — М.: "Искусство", 1954. — с.352-356.
12. "Школи", засновані реформаторами театру XX століття, перетворилися з місць для тренінґів у центри автономного театрального бачення. Див.: Fabrizio Cruciani. *Teatro nel Novecento: Registi pedagoghi e comunita teatrali nel XX secolo. (Театр дев'ятнадцятого століття. Режисери-педагоги та театральні об'єднання в XX столітті.)*— Florence: Sansoni. 1985.
13. Про цей тренінґ Патріс Паві представив звіт, ґрунтований на серії інтерв'ю з лицедіями — учасниками семінару *Techniques of Representation and Historiography (Техніки відтворення та історіографії),* який був проведений в Університеті Болоньї (13-14 липня 1990 року) в рамках Шостої міжнародної сесії ICTA (Болонья, 28 червня — 18 липня 1990 року).
14. Эдвард Гордон Крег. *Генри Ирвинг //* Эдвард Гордон Крег. *Воспоминания, статьи, письма.* — М.: Искусство, 1988. — С. 88-151.
15. Jerzy Grotowski. *Możliwość teatru. Materialy warsztatowe Teatru 13 Rzędów (Можливість театру. Матеріали майстерень Театру 13 рядів).* — Opole, 1962. Буклет обсягом 24 непронумерованих сторінки. Цитата взята з 22 сторінки. Цей текст був першою спробою Ґротовського представити своє бачення і свою діяльність у Театрі *13 Рядів* в Ополє, керівником якого він був з 1959 року. Дві третини цього буклету займають тексти Людвіка Фляшена (драматурга і близького співробітника Ґротовського) та відгуки про вистави. Цікаво побачити як Ґротовський будує свою власну термінологію, використовуючи найвлучніші вислови інших людей.
16. Jerzy Grotowski. *Towards a Poor Theatre.* — Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968. — P. 39.
17. Bertolt Brecht. *Über das Stanislavski-System (Kultischer Charakter des Systems), (1939). Gesammelte Werke, Band VII.* — Frankfurt: Suhrkamp

Verlag, 1967. — S. 381-383. (*Див. також:* Брехт Б. *Театр.* Т. 5/2. — М.: Искусство, 1965. — С. 132-148).

18. Ibidem. Stanislavski-Studien (1951-1954). — S. 862-866.
19. Claudio Meldolesi e Laura Olivi. *Brecht Regista. Memorie dal Berliner Ensemble. (Брехт режисер. Спогади про Берлінер Ансамбль).* — Bologna, II Mulino, 1989. — P. 119.
20. Про аналіз "роботи актора над собою" Станіславського, як роботи на передвиражальному рівні, дивіться: Franco Ruffini. *A propos du niveau pré-expressif du drame (З приводу передвиражального рівня драми).* // Bouffonneries, 22-23 (1989). — P. 68-93. (Див. також: Franco Ruffini. *L'attore e il dramma. Saggio teorico di antropologia teatrale (Актор і драма. Теоретична сага про театральну антропологію).* // *Teatro e Storia*, 5 October 1988; Franco Ruffini. *Romanzo pedagogico: uno studio sui libri di Stanislavskij (Педагогічний роман: дослідження книжок Станіславського).* // Teatro e Storia, 10 April 1991).
21. Див.: Jorge Luis Borges. *Tutte le opere.* Vol. 1 — Milano: Arnoldo Montadori, 1984. — P. 1232.
22. Louis Jouvet. *Le Comédien désincarné.* — Paris, Flammarion, 1945. — P. 211-218.
23. Brecht, op. cit. — pp. 211-212.
24. Meldolesi and Olivi. *Brecht regista, Memorie dal Berliner Ensemble.* — P. 303-304.
25. Цитата зі вступу до збірки *Speaking of Shiva (Промови Шіви).* — London: Penguin Books, 1973. pp. 20-21. Переклад А.К. Рамануджана поеми Басаванни на стр. 88.
26. Vsevolod Meyerhold. *Ecrits sur le théâtre. Tome I. 1891-1917.* Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin. — Lausanne, La Cite-L'Age d'Homme, 1973. — P. 116.
27. Про історичну реконструкцію способів дії, які використовували актори великої традиції XIX ст. див.: Ferdinando Taviani. *La danse occulte: enseignements d'acteurs disparus. // Bouffoneries*, 22/23, 1989. — P. 105; Ferdinando Taviani. *Energetic language.* // Eugenio Barba and Nicola Savarese. *The Secret Art of the Performer.* — London and New York, Routledge, 1991. — P. 144; Claudio Meldolesi and Ferdinando Taviani. *Teatro e Spettacolo nel Primo Ottocento.* — Roma-Bari, Laterza, 1991.
28. Якщо під "драматургією" розуміти техніку та спосіб співіснування акторів, тоді можна говорити про драматургію лицедія, яка стосується того, як лицедій долучає свої композиції до загальної канви тексту та

мізансценування. Див.: Eugenio Barba. *Dramaturgy.* // The Secret Art of the Performer. — P. 68.

29. Dario Fo. *Manuale minimo dell'attore (Словник-мінімум актора).* — Turin, Einaudi, 1987. — P. 146. Але я також посилаюся на словесні коментарі Дарю Фо під час його робочих сесій в театрі "Одін" (з 1968 року) та пізніше в ICTA.
30. На тему методу фізичних дій Станіславського дивіться його зауваження щодо постановки "Ревізора" М. Гоголя (1936-1937): Станиславский К.С. *Собр. соч. в 8 томах*: Т. 4. — М.: Искусство, 1957. — с. 331. А також: Топорков В. *Станиславский на репетиции.* —М.-Л.: Искусство, 1949.
31. Jacques Copeau. *An actor's thoughts on Diderot's "Paradox" (1929) (Роздуми актора про "Парадокс" Дідро).* // J. Copeau: Texts on Theatre. — London, Routledge, 1990. — P. 74-78.
32. Meyerhold. *Ecrits sur le théâtre*. Volume I. — P. 179. Ці примітки були опублікували в 1909 році. (Курсив Мейєрхольда).
33. Можливо, ніхто не зміг дати кращу оцінку використанню музики у методі та техніці Мейєрхольда, ніж Беатріс Пікон-Валлен. Див.: Béatrice Picon-Vallin. *Meyerhold.* — Paris, CNRS, "Les voies de la création théâtrale", 17, 1990; а також *La Musique dans le jeu de l'acteur meyerholdien (Музика в грі мейерхольдівського актора).* — Rennes, Université de Haute Bretagne, Etudes et Documents III, 1981. — P. 35. Про "танок", "ґротеск", "біомеханіку" див.: Eugenio Barba. *Meyerhold: The Grotesque, that is, Bio-mechanics (Ґротеск, тобто біомеханіка).* // The Secret Art of the Performer. — P. 154.
34. Meyerhold. *Ecrits sur le Théâtre*. Volume II. — P. 156.
35. Vsevolod Meyerhold. *Le Théâtre théâtral.* (Traduction et présentation de Nina Gourfinkel). — Paris, Gallimard, 1963. — P. 171. Див. також: Ильинский Игорь. *Сам о себе.*— М.:ВТО, 1961.— С.154-159 36: Meyerhold. *Ecrits sur le Théâtre.* Vol. I. — P. 245.
37. Див.: Jean Benedetti. *Stanislavski: a biography.* — London, Methuen, 1990. Незабаром після смерти Станіславського Мейєрхольд був заарештований і розстріляний. (Див. також: Бахрушин Ю. *Станиславский и Мейерхольд. // Встречи с Мейерхольдом.* — М.: ВТО, 1967. — С. 584-589.)
38. Richard Schechner. *Environmental Theatre (Театр навколишнього середовища).* — New York, Hawthorn, 1973. — P. 295. А також: Performers and Spectators. Transported and Transformed *(Лицедії та глядачі.*

Перенесені та перетворені). // Between Theater and Anthropology. — Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985. — P. 124-125.

39. Лист надрукований посмертно в *Notes sur le métier de comédien (Примітки про акторське ремесло).* — Paris, Michel Brient, 1955. — P. 69.
40. Едвард Ґордон Креґ. *Про мистецтво театру.* — К.: Мистецтво, 1974. — С. 90-92.
41. Etienne Decroux. *Paroles sur le mime.* — P. 22-23.
42. Meyerhold. *Ecrits sur le Théâtre.* Vol. I. — P. 191.
43. Едвард Ґордон Креґ. *Про мистецтво театру.* — С. 94-95.
44. James Brandon. *Form in Kabuki Acting (Форма в грі кабукі).* // James R. Brandon, William P. Malm and Donald H. Shively. *Studies in Kabuki: its acting, music and historical context (Студії кабукі: його гра, музика та історичний контекст.).* — Honolulu, The University Press of Hawaii, 1978. — P. 124. На цю ж тему дивіться детальний опис і пояснення *кати* "Військовий табір Кумаґаї", яку виконували Дандзюро IX (1839-1903) і Накамура Сікан (1830-1899), у статті: Samuel L. Leiter. Kumagai's Battle Camp: form and tradition in Kabuki acting *(Військовий табір Кумаґаї: форма і традиція гри в кабукі).* // Asian Theatre Journal, VIII, Spring, 1991, n.l.
45. Едвард Ґордон Креґ. *Про мистецтво театру.* — С. 112.

8. КАНОЕ, МЕТЕЛИКИ ТА КІНЬ

1. Antonin Artaud. *Le Théâtre et son double* (1938) // A. Artaud. Oeuvres Complètes, IV, Paris, Gallimard, 1964. — P. 137. Це відповідь Арто в листі за листопад 1931 року на звинувачення його *Маніфесту театру жорстокости.* (Див. також: Антонен Арто. Театр и его двойник. — М.: "Мартис", 1993. — С. 110-132.)
2. Гладков А. *Мейерхольд.* В 2 томах: Т.2. — М.: СТД, 1990. — С. 274.
3. Цит. з передмови до книги: Konstantin S. Stanislavskij. *Il Lavoro dell'attore sul Personaggio (Робота актора над роллю).* — Bari, Laterza, 1988. — P. XV.
4. Станиславский К.С. *Собр. соч. в 8 т.:* Т. 2. — М.: Искусство, 1954. — С. 6.
5. Jerzy Grotowski. *Możliwość Teatru. Materialy warsztatowe Teatru 13 Rzędów* — Opole, 1962.
6. Ludwik Flaszen. *Akropolis: komentaria do przedstawienia (Акрополіс: коментарі до вистави)* — з програмки вистави *"Акрополіс"* за жовтень 1962 року. Текст Фляшена увійшов до книги Jerzy Grotowski.

Towards a Poor Theatre. — Holstebro. Odin Teatrets Forlag. 1968.— P. 61-77.

7. Jerzy Grotowski. *Towards a Poor Theatre.* — P. 38. Ця цитата взята з інтерв'ю *The Theatre's New Testament (Новий заповіт театру),* у яке я вклав визначні думки Ґротовського під час наших розмов за період мого перебування в Ополі з 1961 до 1964 роки. Цей текст, після узгодження з Ґротовським, вперше було надруковано в книзі *Alla Ricerca del Teatro Perduto (У пошуках втраченого театру).* — Padova, Marsilio, 1965; а потім — з деякими скороченнями — у книзі Towards a Poor Theatre.
8. Театр Ґротовського дістав назву Театру Лабораторії *13 Рядів* восени 1962 року. Першою виставою, яку зіграв театр під цією назвою був *"Акрополіс"*. У 1967 році, трохи більше року після переїзду у Вроцлав, театр знову змінив свою назву і став називатися: Театр Лабораторія. *Інститут дослідження методу актора* (Instytut Badan Metody Aktorskiej).
9. Антонен Арто. *Театр и его двойник.* — М.: "Мартис", 1993. — С. 38-40. Цитата взята зі статті *Режисура та метафізика,* яка ґрунтується на матеріалах конференції, яку дав Арто в Сорбонні 10 грудня 1931 року, і яка згодом була надрукована в *La Nouvelle Revue Française* 1 лютого 1932 року під назвою *Peinture (Малярство).*
10. Antonin Artaud. *Charles Dullin's L'Atelier. (Ателье Шарля Дюллена). // Comptes rendus. Oeuvres complute. II.* — Paris, Gallimard, 1961. — P. 153-159. Див. також: Лист до Макса Жакоба (Max Jacob): Ibidem, III. — P. 47.
11. Цей текст був написаний після семінару танцівників та хореографів, який організувала дирекція театру та танцю Незалежного університету в Мексико (Dirección de Teatro y Danza de la Universidad Autónoma de Mexico (UNAM)) 3-7 листопада 1985 року. Цей текст записала та узгодила з автором Патрисія Кардона (Patricia Cardona).
12. Robert Louis Stevenson. *The Art of Writing: technical elements of style.* — London, Chatto and Windus, 1908. — P. 8-14.

ПОКАЖЧИК

ЗМІСТ

Фізик прогулюється на березі моря і бачить, як п'ятирічний хлопчик кидає у море плоскі камінці, намагаючись примусити їх стрибати. Кожний камінець робить не більше одного-двох стрибків. Фізик пригадує, що в дитинстві він був дуже вмілим у цій грі. Тож він показує хлопчику, як це робиться. Один за одним він кидає камінці, показуючи як їх тримати, під яким кутом і на якій висоті над поверхнею води кидати. Усі камінці, кинуті дорослим, роблять багато стрибків: сім, вісім, навіть десять разів.

"Так, – каже хлопчик після того, як вони стрибають десять разів. – Але я не це хотів зробити. Ваші камінці роблять круглі кола в воді, а я хотів, щоб мої робили квадратні."

Ми знаємо цей випадок, тому що фізик П'єт Гейн розказав його Айнштайнові, в той час уже старому чоловікові, під час свого візиту. І тому, що Айнштайн несподівано зреагував: "Передайте хлопчикові мої вітання і скажіть, щоб він не хвилювався, якщо камінці не роблять у воді квадратних кіл. Важливо мати таку думку."

«мистецтво театру»

Евдженіо БАРБА паперове каное